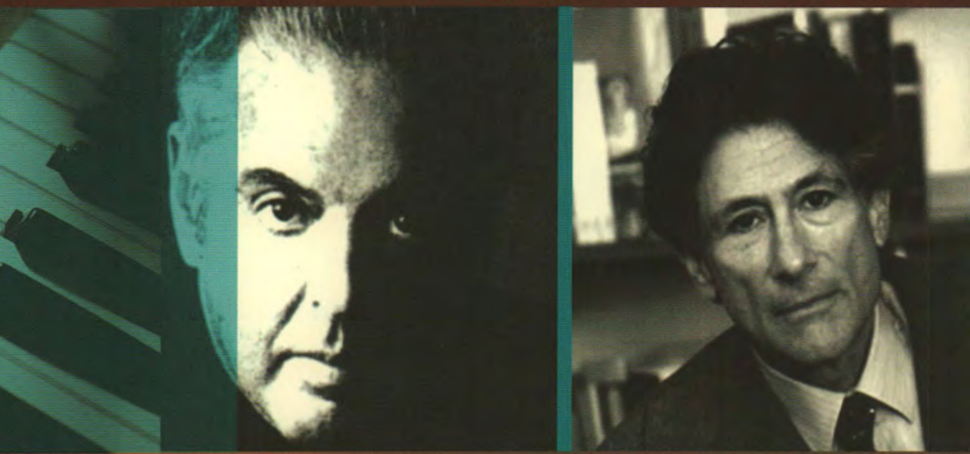
إدوارد سعيد

و

دانيال بارنبويم



نظائر ومفارقات

استكشافات في الموسيقى والمجتمع

تنقيح وتقديم آرا غوزيليميان

ترجمة د. نائلة قلقيلي حجازي

دار الآداب

إدوارد سعيد ودانيال بارنبويم

نظائر ومفارقات

استكشافات في الموسيقى والمجتمع

تنقيع وتقديم: آرا غوزيليميان

ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي

دار الآداب - بيروت

نظائر ومفارقات

استكشافات في الموسيقى والمجتمع

إدوارد سعيد/مفكّر فلسطيني

الطبعة الأولى باللغة العربية عام 2005

العنوان الأصلي. Parallels and Paradoxes

دار الآداب للنشر والتوزيع
ساقية الجنزير ـ بناية بيهم
ص.ب. 4123-11
بيروت ـ لبنان
هاتف: 861633 (01) - (03)861632
فاكس: 009611861633
e-mail: d_aladab@cyberia.net.lb

توضيح

يهم دار الآداب أن توضح أن نشر هذا الكتاب لا يمثّل تراجعًا عن موقفها الرافض لأيّ نشاط مع اليهود الإسرائيليين على اختلافهم، ولا سيّما في ظلّ ميزان القوى المختلّ لصالح العدوّ الإسرائيلي.

ولكنّ الدار، بنشرها هذا العمل، تحرص على أن تقدّم للقارئ العربي حوارًا متميّزًا بين أحد أهمّ مثقّفي العصر البروفيسور الراحل إدوارد سعيد وأحد أبرز قادة الأوركسترا العالميين د. دانيال بارنبويم.

الناشر

إدوارد سعيد بروفيسور في اللغة الإنكليزيّة والأدب المقارن في جامعة كولومبيا. ألّف أكثر من واحد وعشرين كتابًا منها: **الاستشراق**، **الثقافة والإمبريالية**، ومؤخّرًا ـ **السلطة والسياسة والثقافة**. تُرجمت كتبه إلى ستّ وثلاثين لغة.

دانيال بانبويم وُلد في بوينس آيرس وترعرع في إسرائيل. مدير الشؤون الموسيقيّة لأوركسترا شيكاغو السيمفونيّة منذ عام ١٩٩١ ولدار الأوپرا الألمانيّة في برلين منذ عام ١٩٩٢. بدأ بارنبويم قيادة الأوركسترا مع الأوركسترا الڤيلهارمونيّة الجديدة في لندن عام ١٩٦٧، وكان مدير الشؤون الموسيقيّة لـ «أوركسترا دو باري» (أوركسترا باريس).

آرا غوزيليميان المدير العام والمستشار الفنّي لقاعة كارنغي منذ أيلول ١٩٩٨، كان المدير الفنّي لمهرجان آسبن الموسيقي وأوركسترا لوس آنجلس الڤيلهارمونيّة. تستضيف حوارات قاعة كارنغي الشهيرة سلسلة من الحوارات مع أعلام الموسيقى.

تخص دار الآداب بالشكر الدكتور نبيل اللاو، مدير الكونسرفاتوار السوري،
على مراجعته القيمة للمصطلحات الموسيقية الواردة في هذا الكتاب.

إهداء إلى الموسيقيين الشباب من ورشة عمل «الديوان الغربي الشرقي»

توضيح من المترجمة

بما أنّ المتحاورين ومَن أدار الحوار في هذا الكتاب مثقّفون عالميّون مشهورون، وشكّلت الموسيقى جزءًا أساسيًّا من شخصيّاتهم بدرجات متفاوتة، كان من الطبيعيّ أن يؤتى على ذكر أعلام الموسيقى ومصطلحاتها وآلاتها.

حينما كنتُ أخشى اللّبس في نطق الأسماء لجأتُ لكتابتها بالأحرف اللاتينيّة، وخاصّة في المرّة الأولى مثل «لِيسْت» Liszt (ص ٢٨)؛ أمّا إذا كان الاسم غير قابل للَّبس مثل «بتهوفن» فقد اكتفيتُ بكتابته بالعربيّة.

بخصوص الآلات الموسيقيّة، ذكرتُ الاسم العربي لها، ولكنّي أثبتُ بعضها باللّغة الإنكليزيّة وذلك لندرة استعمال اسمها العربي، مثل «الزَّنْخَر» bassoon (ص ٣٢)؛ وعندما تكون الدلالات العربيّة عموميّة كالمزمار الذي يشمل عدّة آلات نفخ، أضفتُ الاسم العالمي لتلك الآلة بالأحرف العربيّة، مثل «فلوت» (ص ٤٤) و«أبوا» (ص ٣٠). ونظرًا لغياب وحدة المصطلحات في الدول العربيّة، مثل «Music stand»: مقرأ، حامل، منصّة، سناد...» اخترتُ «حاملة نوتة» (ص ٣١) التي يمكن فهمها من قبل الجميع.

أمّا المصطلحات، ونظرًا لوجود موازين مختلفة، فقد لجأتُ أحيانًا لذكرها

باللغة الإنكليزيّة واستعمالها العالمي إلى جانب ترجمتها العربيّة، مثل «سي بيمول» أي «سي خافضة» أو «B flat» (ص ٤٤). وأحيانًا قمتُ بتعريب المصطلح، فكتبتُه بالأحرف العربيّة وأخضعتُه للصرف العربي، مثل دوبل كروشات (ثنائيّات أسنان، ص ٩٧)، والكونشيرتات (ص ١٤٣، جمع كونشيرتو). ولأنّ المحاورين الثلاثة واسعو الثقافة ويتقن كلٌّ منهم عدّة لغات، ونظرًا لأنّ العديد من المصطلحات الموسيقيّة آتٍ من اللغات الإيطاليّة والفرنسيّة والألمانيّة، فقد ترك الكتاب مصطلحات وجُملاً بلغتها الأصليّة، وأبقيتُها أيضًا بلغتها مضيفةً إليها التفسير العربي، مثل العزف التصعيديّ crescendo (ص ١٤٨)، سيمفونيّة Pastoral «الريفيّة» (ص ١٤٤)، Weltanschauung الرؤية الكونيّة، (ص ١٧٢)، Alle menschen werden Brüder كلّ البشر سيتآخون، (ص ١٥٤).

لقد رجعتُ في كلّ ذلك إلى المعاجم المختصّة، كما استشرتُ مختصّين في الموسيقى فساعدوني مشكورين.

المقدمة

بقلم: آرا غوزيليميان

«يجب أن تتعرّف على صديقي إدوارد سعيد!»

ألحّ عليّ دانيال بارنبويم بشكل قاطع. كنّا قد أنهينا للتوّ أوّل حديث ذي مغزى منذ تعرّفنا على بعضنا، ونحن نعمل على جوانب مختلفة متعلّقة بمشروع «كارنيغي هول» بعنوان «مناظير»، يستكشف اهتماماته وتآليفاته الموسيقيّة المتعدّدة والمشتركة. بفضوليّته اللامتناهية تجاه كلّ ما حوله، بدأ يرشقني بالأسئلة حول تاريخ حياتي. حالما اكتشف أصولي شرق الأوسطيّة، أصرّ على تعريفي بإدوارد سعيد.

تعود الصداقة بين إدوارد سعيد ودانيال بارنبويم إلى العقد السابق، إلى لقاء عرضي في بهو أحد فنادق لندن في بداية التسعينات، ومن ثمّ ازدهرت إلى تعاون خارق للعادة. إنّ عشق الموسيقى والفكر هو القوّة التي تجمعهما، لكن هناك أيضًا جاذبيّة توازي جغرافيّتهما الشخصيّة. كلاهما من ثقافات معقّدة متداخلة.

وُلد إدوارد سعيد في القدس لأسرة فلسطينيّة، لكنّه ترعرع بشكل أساسيّ

في القاهرة، حيث انتُزع من جذوره للمرّة الأولى. وكونه من أسرة عربيّة مسيحيّة متنكلزة (متطبّعة بإنكلترا) تعيش في مجتمع معظمه مسلم، شُرِّد إدوارد مجدّدًا. كما شُرِّد مرّة أخرى عندما سافر كمراهق إلى الولايات المتحدة ليدرس في مدرسة داخليّة. وحتى تاريخ والده معقّد جغرافيًّا. قبل ولادة إدوارد، عاش وديع سعيد فترةً في الولايات المتحدة، وحصل على الجنسيّة الأميركيّة، بل وحارب في الجيش الأميركي قبل العودة إلى فلسطين ومصر. التنقّل من مكان إلى آخر مسألة منتشرة في حياة عائلات الكثيرين في الشرق الأوسط.

جذور دانيال بارنبويم ليست أقلّ تعقيدًا. وُلد لأسرة روسيّة يهوديّة هاجرت خلال جيل أجداده إلى بوينس آيرس حيث كانت الجالية اليهوديّة منتشرة، إذ كانت [الجالية] الثالثة من حيث الحجم في مدن العالم في ذلك الوقت. فيما بعد هاجر [دانيال] مع والديه إلى دولة إسرائيل الفتيَّة، وقد عاش منذ ذلك الحين في لندن وباريس والقدس وشيكاغو وبرلين.

في كلتا الحالتين، كانت الموسيقى عشقًا تكوينيًّا أثّر في تحديد شخصيّتيهما، مدعومًا بالتسجيلات والحياة الموسيقيّة الغنيّة بشكل مدهش في القاهرة وبوينس آيرس في سنوات ما بعد الحرب العالميّة الثانية. عندما شدّني دانيال بارنبويم إلى صداقتهما، كان ذلك (جزئيًّا) نوعًا من الإدراك الفوري للنظائر المدهشة في جذوري. ولدتُ في أسرة أرمنيّة في القاهرة، والعديد من بدايات ذكرياتي متعلّق بالموسيقى ـ يعزف أخي Inventions (إبداعات) لِباخ لدروس البيانو التي يأخذها، أو تذهب الأسرة بأكملها لحضور حفلة موسيقيّة (كونسرت) في دار الأوبرا القاهريّة الأصليّة (الذي كتب ڤيردي أوبرا «عايدة» خصّيصًا لها)، حيث أذكر أنّي رأيت بيانو مزخرفًا أبيض اللّون يقال إنّه كان للملك فاروق. حضر والداي بعض الحفلات الموسيقيّة والأوبرات البارزة التي حضرها الفتى إدوارد سعيد؛ وفي الحقيقة، تذكر

والدتي جيّدًا محل الأدوات القرطاسيّة الذي كان يملكه والد إدوارد.

إدوارد سعيد مشهور حاليًا بشكل أساسي كقوّة ثقافيّة تجديديّة وذات نفوذ خارق للعادة، كناقد ذكي في مجال الأدب والثقافة وعلاقة الثقافة بالمجتمع، خصوصًا في دراسة المسائل المتعلّقة بالاستشراق، مجال العلوم الذي كان رياديًّا فيه. وهو، بالإضافة إلى ذلك، معلّق متحمّس وقدير جدًّا على الصراعات المعقّدة إلى أبعد الحدود في الشرق الأوسط. لكنّ الموسيقى ما زالت جزءًا أساسيًّا من حياته الثقافيّة والشخصيّة. كتب عددًا كبيرًا من المقالات في مجال الموسيقى، وما زال عازف بيانو مميّزًا.

كونه مدير الشؤون الموسيقيّة لأوركسترا شيكاغو السيمفونيّة ودار الأوپرا الألمانيّة ببرلين في آن واحد، فإنّ دانيال بارنبويم شخصيّة أساسيّة في العالم الموسيقي. إنّه واحد من الفنّانين الأكثر تسجيلاً في التاريخ، حيث تعود تسجيلاته إلى قبل خمسين عامًا عندما كان مراهقًا. كانت له مواقف عديدة علنيّة شجاعة، حيث أصبح مدافعًا علنيًّا عن عزف موسيقى فاغنر في إسرائيل، ومناضلاً ضدّ آثار اللاساميّة في السياسة الألمانيّة الثقافيّة، ليصبح الموسيقي الإسرائيلي الأوّل والأبرز الذي يعزف في الضفّة الغربيّة (بدعوة، بالطبع، من إدوارد سعيد).

كان لصداقة بارنبويم وسعيد تجليّات علنيّة مثمرة عديدة. في عام ١٩٩٩ كانا الشخصيَّتين الرئيسيَّتين في تجربة جريئة جمعت الموسيقيين الإسرائيليين والعرب في ڤايمار في ألمانيا كجزء من الاحتفال بالذكرى الـ٢٥٠ لميلاد غوته. منذ ذلك الحين تكرّرت ورشة عمل ڤايمار تلك في ألمانيا وشيكاغو على حدّ سواء. أعدّ إدوارد سعيد وكتب سردًا جامعًا لحفلات دانيال بارنبويم الموسيقيّة في شيكاغو التي عزف فيها «ڤيديليو» لبتهوڤن، بالإضافة إلى المقالة الأساسيّة لتسجيل بارنبويم للأوپرا ذاتها في برلين فيما بعد. قاما بحوارات عديدة أمام جمهور حول مواضيع موسيقيّة مختلفة، يشكّل اثنان منهما نقطة انطلاق هذا الكتاب.

جرت الحوارات الموجودة في هذا الكتاب خلال خمسة أعوام. إنّها منتقاة ومركّزة لتكون تقطيرًا لحوار مطوّل بين عقلين مبدعين رائعين.

أقدِّم شكري، قبل كلّ شيء، لإدوارد سعيد ودانيال بارنبويم على متعة صحبتهما الشخصيّة والأدبيّة على حدّ سواء. وثلاثتنا ندين بالامتنان لمحرّرتنا شيللي وانغر لتشجيعها ونظرتها النقديّة الصائبة. كما نشكر «پاتريك شارپ» على نسخه الدقيق لساعات من الحوار المسجّل، وكذلك الپروفيسور ديڤد فريدبيرغ وفرانشيسكا نيسبولي من مؤسّسة «كازا إتَلْيانا» بجامعة كولومبيا لتأمينهما مكانًا مناسبًا لعدد من تلك الحوارات. زينب استرابادي، ساندرا فاهي، جون ديڤرمان، أنتجي ويركمايستر، كلّهم ساهموا بطرق لا تحصى، وخاصّة بالمحافظة على التواصل المستمرّ بيننا أثناء السفر شبه الدائم للسيدين سعيد وبارنبويم. هنري فوغل، أوسڤالدو غوليجوڤ، أليكسا نيشلاغ، ماتياس تارنوبولسكي، جميعهم ساهموا باقتراحات مفيدة وتصحيحات في مراحل الكتاب المختلفة. وأخيرًا، شكري العظيم لزوجتي جان وابننا «أليك» على حبّهما وقبولهما التخلّي عن طاولة سفرتنا لصالح أكوام وأكوام من صفحات مخطوطة الكتاب بهوامشها.

نيويورك

٦ شباط / فبراير ٢٠٠٢

مدخل

بقلم: إدوارد سعيد

حواران من حوارات هذا الكتاب كانا أمام جمهور في نيويورك، ولذلك يتميّزان بسمة محاولة الحفاظ على اهتمام جمهور كبير. جرى الأوّل في مسرح ميللر بجامعة كولومبيا في تشرين أوّل / أكتوبر ١٩٩٥، على شكل حدث حول ريتشارد فاغنر خلال مؤتمر أكاديمي في نهاية الأسبوع. كانت الفكرة في اغتنام فرصة وجود دانيال بارنبويم لفترة قصيرة في المدينة واستخدامها لمواجهة الجمهور حول مسألة قيادته [لأعمال] فاغنر في بايرويت وبرلين وشيكاغو وسالزبورغ وأماكن عدّة أخرى. ما أضاف قيمةً للحوار هو كون دانيال الموسيقيّ الوحيد المشارك في المؤتمر، وأعطى ذلك بالتأكيد منظورًا أساسيًّا وعمليًّا لما كان سيظلّ بدون ذلك حدثًا أكاديميًّا بحتًا.

الحوار الآخر أمام الجمهور نظّمه وأداره صديقنا المشترك آرا غوزيلميان، المستشار الفنّي لقاعة كارنيغي، الذي جمعنا على خشبة مسرح كارنيغي في قاعة «وايل» لحفلات العزف المنفرد، أثناء استراحة بين سلسلة من حفلات فرقة «شيكاغو السيمفونيّة» بقيادة دانيال.

تابعنا اللّقاءات في السنوات التالية، جزئيًّا، نظرًا لأنّنا استمتعنا واستفدنا من حوارنا الأوّل حول فاغنر عام ١٩٩٥، وسجّلنا سلسلة من الحوارت الأخرى حول الموسيقى والثقافة والسياسة، في تلك اللحظات النادرة التي كنّا نجتمع فيها معًا لوقت كاف في المكان ذاته. (جرت جميع هذه الحوارات قبل أحداث ١١ أيلول،) في البداية بدأنا حواراتنا بمفردنا، بمسجّل يعمل بصمت في الخلفيّة. رغم أنّها كانت متقطّعة وجرت في نيويورك ومن ثم في فايمار في آب ١٩٩٩، وجدنا أنّ عددًا من الموضوعات يتكرّر باستمرار، وهو ما دلّ على اهتماماتنا المهنيّة الشخصيّة، اهتمامات دانيال كعازف بيانو وقائد أوركسترا، واهتماماتي كأستاذ وكاتب شكّلت الموسيقى جزءًا هامًّا من حياته. لذلك كانت لدينا في النهاية أشرطة أكثر بكثير من تلك التي استخدمناها في هذا الكتاب، لسبب بسيط وهو أنّ التكرار والتردّد والبطء الجاهد أحيانًا في استكشاف موضوع جديد، وكذلك طول النفس البحت، كلّ ذلك كان لا بدّ له أن يظهر في ما يقوله أحدنا للآخر في لقاءاتنا الخاصّة. لم يكن هنالك جمهور نأسره أو نمتّعه. في النهاية، استنتجنا، كصديقين حميمين لديهما اهتمامات متداخلة مختلفة الأشكال (ليس أقلّها كون كلانا ـ دانيال الإسرائيلي، وأنا الفلسطيني ـ له نظرته لعملية أوسلو السلميّة التي تتضح ملامحها تدريجيًّا، بتوقّعاتها المختلفة ومناظيرها المختلفة، في البداية على الأقلّ)، استنتجنا أنّنا نستكشف معًا نظائر وكذلك مفارقات حياتَينا، فقلنا، فعليًّا، ما الخطأ في أن نفعل ذلك بطريقتنا غير الخجولة الخاصّة بنا؟ فيما بعد، عندما جذبت فكرة نشر حواراتنا اهتمام الأصدقاء والناشرين، فكّرنا في أنّه سيكون رائعًا أن نقنع صديقًا مشتركًا يعرف الكثير عن الموسيقى وعن منطقتنا بالانضمام إلينا، كي نعطي شكلاً وانضباطًا لنقاشاتنا المتتالية.

تغيّر كلّ شيء نحو الأفضل عندما انضمّ إلينا آرا غوزيلميان في كانون أوّل / ديسمبر ٢٠٠٠. كنتُ أعاني من آلام العلاج وفي الوقت ذاته أحاول متابعة التدريس في [جامعة] كولومبيا، وكان دانيال يعزف في «كارنيغي هول» كلّ

سيمفونيّات وكونشيرتات بتهوفن للبيانو (كان العازف المنفرد) مع فرقته الألمانيّة: «برلين ستاتسكابيليه». وجدنا الوقت في أيّام متتالية لبرمجة عدّة ساعات من النقاشات (التي قادها آرا بحسّ وغريزيّة)، كثير منها كان حول بتهوفن. شعرتُ أنّه أمر نادر ورائع أن تستنبط تأمّلات حول الموسيقى من موسيقيّ عظيم في أوج قدراته خلال أسبوع يقدّم فيه عملاً هامًّا (قد يقول البعض «العمل الأهمّ») في الموسيقى الغربيّة. كونه شخصًا غير رسمي وغير مغرور، استجاب دانيال بكرم لاحتياجات النقاش، الذي كان يغذّيه طوال الوقت، على ما أعتقد، سيلُ موسيقى بتهوفن، بكلّ ما فيها من دراما وتعقيد وحدّة، التي كانت ترنّ في آذاننا الجماعيّة في الخلفيّة.

ما بين يديّ القارئ/ القارئة الآن اختاره آرا غوزيلميان من تلك المداولات المشحونة والمطوّلة المتبادلة. لذلك يجب قراءة تعليقاتنا وفهمها ليس كسلطة موسيقيّة ومقولات جماليّة حول الموسيقى عمومًا، وموسيقى بتهوفن بشكل خاصّ، بل كتسجيل لنوع الاهتمامات والمواضيع التي أثارتها فينا معظم أعمال بتهوفن الأوركستراليّة العظيمة يوميًّا خلال أسبوع ونصف الأسبوع كمستمعين (بالنسبة إلى آرا وإليّ) وكعازف (بالنسبة لدانيال).

قبل حوالى ثمانية أعوام أذكر بوضوح أنّي سألتُ دانيال، الذي كان قد انتهى للتوّ من قيادة مجلّية لـ«تريستان وإيزولدا» لفاغنر، ما إذا كانت الموسيقى ما زالت ترنّ في أذنيه (كما كانت تفعل في أذنيّ أنا) بينما كنّا «ندردش» على العشاء بعد الحفلة. «في الحقيقة»، أضفتُ، «لا أستطيع التوقّف عن سماع ذلك الصوت الرنّان الرومنسيّ والجريء: أكاد أجنّ.» «لا»، أجابني بجزم، «أنا أطفأته، والآن أتحدّث وأتعشّى معك.» وفعلاً، بدا وكأنّه يفعل ذلك بالضبط، بينما بالنسبة لي سيطر غموض الأداء وذاكرته والصوت الرائع المتواصل على انتباهي لفترة طويلة. لم أكن مقتنعًا أبدًا بأنّ «تريستان» انتهت بالنسبة له، مع أنّ الحوار بيننا كان مترابطًا ومنطقيًّا حول موضوعات بعيدة

جدًّا عن عالم «تريستان» النُسكيّ الخانق. رغم ذلك، وجدتُ نفسي، أثناء الحديث المازح أحيانًا والجادّ جدًّا أحيانًا أخرى، أفعل أمرين: الأوّل، كنت أحاول، بشكل غير مباشر أثناء الحديث، فهمَ ماذا وكيف فعل ما فعل مع [أوپرا] «تريستان» التي شاهدتها والتي ما زلت أستذكرها؛ والثاني، كنت أحاول أيضًا أن أجد نظائر في عملي تساعدني على فهم عمله هو بشكل أفضل. عليّ القول أيضًا إنّ كوني موسيقيًّا وعازف بيانو هاويًا جادًّا طوال حياتي، تحوّل هذا اللقاء، المطوّل نوعًا ما، إلى صداقة عظيمة بالنسبة لنا كلينا، وكان أمرًا مثريًا.

آمل أن يجد القارئ هذا التسجيل المكتوب والمقطّر لبعض حواراتنا ممتعًا. ما يلي ليس المراد منه بتاتًا أن يكون مساهمةً أكاديميّة أو مهنيّة للنقاشات حول طبيعة الفنّ والحياة، ولا إضافةً للكمّ الهائل من القيل والقال الموجود حول عالم الموسيقيين والموسيقى. أملنا في أن نوفّر لقرّائنا حوارات ارتجاليّة وجهًا لوجه بين شخصين صديقين حميمين نشيطين يعيشان، في رأينا، حياتين مليئتين جدًّا ومتداخلتين بشتّى الأشكال غير المتوقّعة والمنيرة. هدفنا الوحيد هو أن نشارك أفكارنا بحبّ وحيويّة فيما بيننا ومع كلّ مَن يرى أنّ الموسيقى والثقافة والسياسة اليوم تشكّل كلاًّ متكاملاً. ما هو ذلك الكلّ، إنّي سعيد بالقول إنّ كلينا لا يمكنه تحديد ذلك بالضبط، لكنّنا نسأل قرّاءنا وأصدقاءنا أن ينضمّوا إلينا في المحاولة لاكتشاف ذلك. ففي النهاية، هذه حوارات وليس معاهدات، وطبيعة الحوار في أفضل تجلّياته هو أن يكون مستحوذًا على انتباه كلّ المشتركين، وأن يفاجئ حتّى المتحدّث نفسه من وقت إلى آخر.

نيويورك

آذار / مارس ٢٠٠٢

نظائر ومفارقات

الفصل الأول

آرا غوزليميان: أريد أن أبدأ بسؤال أوجّهه لكلّ منكما: أين تشعر بأنّك في بيتك؟ وهل تشعر أصلاً بأنّ لك بيتًا؟ أم تشعر بأنّك في حالة حركة دائمة؟

دانيال بارنبويم: «الكليشيه» المستخدم والمبتذل، «أشعر أنّي في بيتي حيثما أعزف الموسيقى»، صحيح. وأقول «المستخدم والمبتذل» لأنّي والعديد من زملائي استخدمنا فعلاً هذا الكليشيه في مناسبات عندما لم نكن ندري كيف نجيب على هذا السؤال بالتحديد، أو عندما كنّا لا نريد أن نبدو فظّين في أماكن مضيافة جدًّا تجاهنا، ولكنّها لا تشعرنا بأنّنا في بيتنا. أينما أستطيع أن أعزف البيانو ـ ومن المفضّل أن يكون ذلك على آلة جيّدة إلى حدٍّ معقول ـ وأينما أسافر مع فِرق الأوركسترا التي أقودها، أكانت «أوركسترا شيكاغو السمفونية» أو فرقة «ستاتسكابيلي» من برلين، فذلك هو المكان الذي أشعر فيه بأنّي في بيتي.

أشعر بأنّي في بيتي (إلى حدٍّ ما) في القدس، لكنّي أعتقد أنّ هناك شيئًا من اللاواقع في ذلك، إنّها فكرة شاعريّة نشأتُ عليها. انتقلنا للعيش في (إسرائيل) عندما كنت في العاشرة من العمر، وأقمنا في تل أبيب، وهي مدينة بلا تاريخ يُذكر، مدينة عصريّة جدًّا، ليست ممتعة بشكل مميّز، لكنّها تعجّ

وتصخب بالحياة. أمّا القدس، فتعني، بالطبع، كلّ شيء لأناس متعدّدين ومختلفين، ولهذا السبب، ترافقت السياسة فيها بالإشكاليّات بشكل دائم. وفي الخمسينات كان سكّان تل أبيب يتطلّعون إلى القدس لتعويض كلّ ما يفتقدونه في مدينتهم: الروحانيّة والفضول الفكري والثقافي. وكلّ هذه الأمور، وللأسف، تتلاشى حاليًا، كما يبدو، نظرًا لانعدام التسامح من قِبل بعض المتطرّفين من سكّان القدس.

فما أعنيه هو أنّي أشعر بالانتماء إلى «فكرة» القدس. فيما عدا ذلك، أشعر بأنّي في بيتي عندما أكون برفقة قلّة من أصدقائي المقرّبين. ويجب أن أقول إنّ إدوارد أصبح بالنسبة لي الصديق الذي أستطيع أن أشاركه أمورًا كثيرة، إنّه الخليل. أشعر فعلاً بأنّي في بيتي كلّما كنت معه.

لستُ من الذين يهتمّون كثيرًا باقتناء الأشياء. قطع الأثاث لا تهمّني كثيرًا، ولا التذكارات من الماضي. وأنا لا أجمع القطع القيِّمة والثمينة ـ ولذلك فإنّ شعوري بالانتماء إلى بيت وموطن هو فعليًّا شعور بالانتقال، كما هو الحال مع كلّ شيء في الحياة. الموسيقى انتقال أيضًا. أكون في قمّة السعادة وأنا في حالة انسجام تامّ مع فكرة السيولة. وأشعر بالتعاسة عندما لا أستطيع إطلاق العنان لنفسي، عندما لا أستطيع الاستسلام كلّيًّا لفكرة أنّ كلّ شيء يتغيّر ويتطوّر، وليس بالضرورة نحو الأفضل!

إدوارد سعيد: الشعور بالحنين إلى الوطن كان من أولى ذكرياتي، ولطالما تمنّيتُ أن أكون في مكان آخر. لكن مع مرور الوقت، صرتُ أشعر بأنّ فكرة الموطن مبالغ فيها. هناك الكثير من العاطفيّة في فكرة «أرض الوطن» بشكل لا يروق لي البتّة. وفعليًّا، التجوال هو ما أُفضّل فعله في الحياة. لكن السبب الذي يجعلني سعيدًا إلى هذه الدرجة في نيويورك هو أنّها مدينة «حرباء» (متقلّبة الألوان والأطوار). يمكنك أن تكون في أيّ مكان **فيها** من دون أن تكون **منها**. وأنا معجب بذلك من بعض النواحي.

عندما أسافر، خصوصًا عندما أعود إلى زيارة الأماكن التي ترعرعت فيها في الشرق الأوسط، أجد نفسي أنغمر في شعور هائل بمقاومة العودة إلى هناك. على سبيل المثال، عندما عدتُ إلى القدس مع عائلتي عام ١٩٩٢ وجدتها مكانًا مختلفًا تمامًا. لم أكن قد زرتها منذ خمسة وأربعين عامًا تقريبًا، ولم تعد قطّ المكان الذي أذكره، وبالطبع كانت فلسطين التي أمضيتُ فيها جزءًا من شبابي قد أصبحت إسرائيل. أنا لم أعش في الضفّة الغربيّة، ولذلك فإنّ رام الله، وهي مكان رائع حيث أحيا دانيال حفلة موسيقيّة كعازف منفرد في مبنى الكونسرڤتوار هناك قبل عام تقريبًا، هي في الحقيقة ليست وطنًا بالنسبة لي. أشعر فعلاً بأنّي في بيتي في مكان مثل القاهرة، حيث أمضيتُ معظم السنين التي أثّرت في تكويني. وهناك شيء من الأزليّة في القاهرة. إنّها مدينة معقّدة وممتعة عقليًّا للغاية، وأخيرًا إنّ لهجتها المميّزة هي التي تعجبني بعمق!

أعتقد أنّ أحد الأمور المشتركة مع دانيال، وَلَعنا بكلّ ما له علاقة بالسمع أكثر منه بالنظر. أسوةً بدانيال، فإنّ الأشياء المادِّيَّة في حدّ ذاتها لا تغويني، باستثناء أنّي أجمع بعض الأشياء. لديّ مجموعة لا بأس بها من أقلام الحبر السائل لأسباب تتعلّق بمهنة والدي. وكأحد أتباع كانْط، أكره الكومپيوتر. كما أجمع الغلايين والثياب، لكن هذا كلّ شيء. اقتناء الأشياء لا يدغدغ في ذاتي المشاعر نفسها كما في جامعي القطع الفنيَّة أو البيوت أو السيّارات. قرأتُ عن أشخاص لديهم خمسون سيّارة. وهذا أمر لا أستوعبه البتّة.

ذكر دانيال ـ وقد أنهيت مذكّراتي «خارج المكان» بفكرة مماثلة أعتبرها هامَّة فعلاً ـ أنّ الشعور بالهويّة مجموعة من التيّارات، التيّارات الجارية، أكثر منها بمكان محدّد أو مجموعة ثوابت. من المؤكّد أنّ ذلك ينطبق على تجربتي.

دانيال: لا بدّ أنّ لفكرة «التيّارات» هذه علاقة بالطريقة التي عشتَ فيها حياتك. لقد ولدتَ في القدس، التي كانت بريطانية آنذاك؛ وترعرعتَ في

القاهرة التي كانت بريطانية آنذاك، ثمّ أصبحتْ مصريّة. وهاجرتَ إلى أميركا. إنّ نسبة عالية من اهتماماتك أوروپيّة، فالأمور التي تعنيك أكثر من غيرها ـ طريقة تفكيرك، وما تدرّسه، وما تعرفه، ليس فقط في مجالات الأدب والفلسفة والتاريخ، بل والموسيقى ـ معظم هذه الأمور أوروپيّة المنشأ.

إذا كان المرء حيويًّا في مهنةٍ هي بالفعل أكثر من مجرّد مهنة، بل نمط حياة، كما هو الحال بالنسبة لنا (لك ولي) ـ أكثر من مجرّد [دوام] من التاسعة صباحًا إلى الخامسة بعد الظهر ـ تزول أهميّة الجغرافيا. من المؤكّد أنّك عندما تقرأ غوته تشعر شعورًا غريبًا، كأنّك ألماني، تمامًا كما أشعر وأنا أقود عزفًا لبتهوڤن أو بروكنر. وكان هذا أحد دروس ورشة العمل التي نظمّناها في ڤايمار. وعلى وجه التحديد، [أرى] أنّه ليس فقط من الممكن أن يكون للمرء هويّات متعدّدة، بل وأضيف أيضًا، إنّه لأمر يُحبَّذ الطموح إليه. فالإحساس بالانتماء إلى ثقافات مختلفة ليس سوى إثراء [الشخص المعني].

آرا: دعونا نتكلّم على ورشة العمل في ڤايمار. في عام ١٩٩٩ تعاونتما في مدينة ڤايمار الألمانيّة، التي كانت آنذاك عاصمة أوروپا الثقافيّة، وهو شرف يُمنح سنويًّا لمدينة مختلفة بالتناوب. في الذكرى الـ٢٥٠ لميلاد غوته، وفي مدينة لها علاقة وثيقة به، جمعتما موسيقيين عربًا وإسرائيليين، بالإضافة إلى عدد أقلّ من الموسيقيين الألمان، للعزف معًا كأوركسترا. أودّ أن أسألكما: ما الهدف الذي كنتما تطمحان إلى تحقيقه، وفي النهاية ما الذي تشعران أنّكما حقّقتماه؟

إدوارد: لقد كانت إلى حدّ ما تجربة جريئة. كانت هنالك محاولات في السابق ـ أعلم أنّ ألمانيا دعت موسيقيين من دول عربيّة وإسرائيل للعزف معًا في مخيّمات للموسيقى، ولإحياء حفلات (كونسرت) ـ لكنّ الجديد في تجربة ڤايمار كان، أوّلاً، في مستوى المشاركة على صعيد القيادة: فقد تضمّنتْ دانيال و«يو يو ما». ولا يمكنك أن تجد موسيقيين أفضل منهما لقيادة مجموعة

كهذه. وراوحت أعمار معظم المشاركين بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين، رغم أنّي أذكر عازف ڤيولونسيل عمره أربع عشرة سنة أو خمس عشرة، وهو فتى كرديّ من سوريا.

استغرق التحضير للحدث وقتًا طويلاً. وبالطبع، احتاج الموضوع لاختبار أداء [أولئك الموسيقيين]. ولم يكن مستغربًا، على الأقلّ في بعض الدول العربيّة، أن يُطرح التساؤل: هل ستسمح الحكومات للطلاب بالمشاركة؟! في النهاية، حضر الجميع، بمن فيهم مجموعة من سوريا، ومجموعة من الأردن، وواحدة من الأراضي الفلسطينيّة، وأخريات من إسرائيل ومصر ولبنان، وربّما من دولة أو اثنتين أخريين.

كان لدينا افتراض بأنّ هذا البرنامج ربّما سيكون طريقًا بديلاً لصنع السلام. فعمليّة السلام، كما قلتُ مرارًا وتكرارًا في السابق، وكما اتّضح، لا تجني الثمار المرجوّة. لكن، لا أعتقد أنّ إنقاذ عمليّة السلام كان هدفنا الرئيسي. من وجهة نظري، كانت الفكرة في أن نرى ماذا سيحدث إذا جمعنا هؤلاء الشباب ليعزفوا في فرقة أوركسترا في ڤايمار بروح غوته، الذي كتب مجموعة هائلة من القصائد انطلاقًا من حماسته للإسلام. اكتشف غوته الإسلام من خلال مصادر عربيّة وفارسيّة ـ فقد أحضر له جندي ألماني، شارك في الحملات الإسپانيّة في بداية القرن التاسع عشر، صفحة من القرآن. وقد سُحر غوته بها. باشر بدراسة اللّغة العربيّة، لكنّه لم يستمرّ طويلاً. ثمّ اكتشف الشعر الفارسي فألّف تلك المجموعة الرائعة من القصائد حول «الآخر» فعليًّا، فكان «الديوان الغربي الشرقي» Westostlicher Diwan وهو، في رأيي، فريدٌ من نوعه في الثقافة الأوروپيّة.

وتلك كانت الفكرة وراء هذه التجربة. إضافةً إلى ذلك، وتحت هذا الغطاء، [أردنا] أن نجمع الموسيقيين في ڤايمار، القريبة جدًّا من بوشنفالد، معسكر الموت الفظيع. في الحقيقة، لقد تمّ اختيار مكان المعسكر **عمدًا، وعن**

قصد، ليكون قريبًا من ڤايمار التي تحيط بها هالة رومنسيّة، وضعتْها على رأس هرم الثقافة الألمانيّة: غوته، شيلر، ڤاغنر، لِيسْت Liszt، باخ Bach، جميعهم عاشوا فيها. ولم يستطع أحد أن يستوعب ذلك الجوار بين الروعة والرعب.

كانت هناك تدريبات يوميّة للأوركسترا، في الصباح وبعد الظهر، بقيادة دانيال طبعًا. كانت هناك تدريبات لفِرق موسيقى الحُجرة، وصفوف عالية للموسيقى متطوِّرة، كلّها في آن واحد. هؤلاء الطلاب، الذين لم يروا بعضهم بعضًا من قبل، كانوا يلتقون في المساء، في ليال عدّة في الأسبوع. كنّا نقوم بنقاشات بقيادتي حول الموسيقى والثقافة والسياسة وأيّ شيء يخطر على البال؛ لم يكن أيّ منّا يشعر بأنّه تحت أيّ ضغط للسكوت عن أيّ شيء. وبما أنّ المجموعات كانت مختلفة تمامًا، كان العداء والودّ ظاهرَين دائمًا تقريبًا. الشيء الوحيد الذي لم يحصل هو الصدام السياسي المباشر، حيث كان لدينا عُرف غير مكتوب حول ذلك، على الأقلّ أثناء النقاشات المسائيّة.

أذكر النقاش الأوّل بالتحديد، لأنّه بلوَر كلّ التوترات التي كانت على بال وخاطر الجميع. بدأ الحوار بسؤال أحدهم للمجموعة: «ما شعور الناس حول كلّ هذا الموضوع؟» رفع أحد الفتية يده وقال: «أشعر بالتميز ضدّي، لأنّي حاولتُ الانضمام إلى مجموعة من الشباب يرتجلون عزفًا، لكنّهم لم يدَعوني [أشاركهم]». فسألته: «ما الذي حدث بالضبط؟» ففسّر لي عازف كمان لبناني [الموقف]: «المشكلة أنّه بعد انتهاء البرنامج اليومي، وفي المساء، حوالى الساعة الحادية عشرة، تجتمع مجموعة منّا ونرتجل موسيقى عربية». فاستدرتُ نحو الفتى الأوّل وطلبتُ منه أن يشرح لي المشكلة. فقال لي: «أنا ألباني. أنا من إسرائيل، لكنّي في الأصل من ألبانيا، وأنا يهودي، وهم قالوا لي «أنت لا تستطيع أن تعزف الموسيقى العربيّة. فقط العرب قادرون على عزف الموسيقى العربيّة.» كانت تلك لحظة استثنائيّة. يا له من جدال معقّد

حول مَن يستطيع ومَن لا يستطيع عزف الموسيقى العربيّة!

كانت تلك مشكلة فعلاً. وبالطبع، جاء السؤال التالي: «ما الذي يعطيكم الحقّ في عزف موسيقى بتهوفن؟ أنتم لستم ألمانًا.» إذًا هذا النقاش لن يؤدّي إلى شيء. وكان هناك ضمن الحضور عازف ڤيولونسيل إسرائيلي بالإضافة إلى كونه جنديًا، وكان يواجه صعوبة في الحديث باللّغة الإنكليزيّة، فطلب منه دانيال أن يتكلّم العبريّة. فقال ما مضمونه: «أنا هنا لأعزف الموسيقى. ولا تهمّني كلّ الأمور الأخرى التي تحاولون أنتم أن تفرضوها علينا بهذه النقاشات حول الثقافة. أنا هنا لأعزف الموسيقى، ولا يهمّني أيّ شيء آخر، وأنا محرَج لأنّه، مَن يدري، قد يرسلونني إلى لبنان، وسأضطر لمحاربة بعض الناس الموجودين هنا». قال له دانيال: «إذا كنت تشعر بالإحراج إلى هذا الحدّ، لماذا لا تغادر؟ لا أحد يجبرك على البقاء.» لكنّه بقي في نهاية المطاف.

إذًا، ساد الجوّ شيء من التردّد في البداية. لكن، بعد مرور عشرة أيّام، أصبح الفتى، الذي ادّعى أنّ العرب وحدهم يستطيعون عزف الموسيقى العربيّة، يعلّم «يو يو ما» كيف يدَوْزِن الڤيولونسيل على السلّم الموسيقي العربي. فقد اقتنع إذًا بأنّ الصينيين قادرون على عزف الموسيقى العربيّة. وبالتدريج اتّسعت الدائرة، وإذا بالجميع يعزفون معًا [سمفونيّة] بتهوڤن السابعة. كان ذلك حدثًا في غاية الروعة.

وكان من المدهش أيضًا مشاهدة دانيال وهو يمرّن هذه المجموعة الرافضة بالأساس لتصبح مقبولة الشكل والمضمون. فالمشكلة لم تكن فقط في أنّ الإسرائيليين والعرب لا يحبّون بعضهم بعضًا. كان هناك بعض العرب الذين لا يحبّون عربًا آخرين، وإسرائيليون لا يحبون البتّة إسرائيليين آخرين. وكان من المدهش مراقبة تلك المجموعة، وهي تتحوّل إلى أوركسترا حقيقيّة، رغم توتّرات الأسبوع الأوّل أو الأيّام العشرة الأولى. وفي رأيي الشخصي، ما رأيناه لم يكن له أيّ معنى سياسي إضافي. هويّات مختلفة حلّت محل هويّات

أخرى. كانت هناك مجموعة إسرائيليّة، ومجموعة روسيّة، ومجموعة سوريّة، ومجموعة لبنانيّة، ومجموعة فلسطينيّة، ومجموعة من فلسطينيي إسرائيل. كلّهم أصبحوا فجأة مجرّد عازفي ڤيولونسيل وكمان، يعزفون المقطوعة نفسها في الأوركسترا نفسها مع القائد نفسه.

لن أنسى أبدًا نظرة الاندهاش التي رأيتها في عيون بعض الموسيقيين الإسرائيليين أثناء الحركة الأولى من سمفونيّة بتهوڤن السابعة، حيث يعزف عازف الأوبوا (oboe) عزفًا واضحًا جدًّا بسلّم لا ماجور (الكبير A major). فاستداروا جميعًا لمتابعة طالب مصري يعزف على الأوبوا عزفاً مثاليًّا على هذا السلّم ـ الذي استطاع دانيال أن يستخرجه منه. فكان تحوّل هؤلاء الفتية من حالة إلى أخرى حتميًّا.

دانيال: ما بدا خارقًا للعادة بالنسبة لي كان مدى الجهل الموجود حيال «الآخر». الفتية الإسرائيليّون ما كانوا ليتخيّلوا أنّ هناك أناسًا في دمشق وعمان والقاهرة يستطيعون فعلاً العزف على الكمان والڤيولا. وأعتقد أنّ الموسيقيين العرب كانوا يعرفون أنّ هناك حياة موسيقيّة ما في إسرائيل، لكنّهم لا يعرفون الكثير عنها. قال لي أحد الفتية السوريين إنّه لم يقابل إسرائيليًّا من قبل، وإنّ الإسرائيلي، بالنسبة إليه، يشكّل مثالاً سلبيًّا على ما قد يحصل من سوء لبلاده وللعالم العربي.

الفتى ذاته وجد نفسه يشارك عازف ڤيولونسيل إسرائيليًّا حاملةَ نوتة. كانا يحاولان عزف النوتة نفسها، وأن يعزفاها بالحيويّة نفسها، وبحركة القوس نفسها، وبالصوت نفسه، وبالتعبير نفسه. كانا يحاولان أن يفعلا شيئًا ما معًا. بكلّ بساطة. كانا يحاولان أن يفعلا شيئًا معًا، شيئًا يهمّهما هما الاثنين، شيئًا كلاهما متحمّس له. وفعلاً، بعد عزف تلك النوتة الواحدة، تغيّرت نظرتهما إلى الآخر لا محالة، فقد عاشا تجربة مشتركة. وهذا، بالنسبة إليّ، أهمّ ما حدث في ذلك اللقاء.

في عالم السياسة اليوم، وفي أوروبا خاصّة ـ لا أريد أن أقول شيئًا عن السياسة الأميركيّة، لأنّني لا أعرف ما يكفي عنها ـ ما زال القادة يتصرّفون كأنّهم يحكمون العالم، بينما هم في الواقع لا يسيطرون على أيّ شيء تقريبًا. المشاريع التجاريّة الكبيرة والأموال هي التي تسيطر على العالم. يبدو لي أنّ السياسيين غير مؤثرين البتّة، وللتعويض عن ذلك يبالغون بإظهار الثقة بالنفس أمام الجمهور. من الواضح أنّ المال يستطيع شراء أشياء كثيرة، بما فيها القليل من الإرادة الطيّبة أحيانًا، ولفترة قصيرة. لكنّ الحقيقة تبقى أنّه إذا أردنا إيجاد حلول للصراعات يومًا ما، فسيكون ذلك من خلال الاحتكاك والتواصل بين الأطراف المتنازعة.

المنطقة التي نتكلّم عليها ـ الشرق الأوسط ـ صغيرة جدًّا. الاحتكاك حتمي. والامتحان الحقيقي لاحتمال الحل السلمي لن يكون متعلِّقًا فقط بالدولارات، وبحلول سياسيّة حول الحدود. الامتحان الحقيقي هو إلى أيّ مدى سيكون الاتصال المباشر مثمرًا على المدى البعيد.

إنّي مقتنع بأنّه من خلال الثقافة ـ من خلال الأدب، وما هو أفضل، من خلال الموسيقى، لأنّها لا تتعامل مع الأفكار المحدّدة ـ إذا رعينا هذا النوع من الاحتكاك، سنساعد الناس في الشعور بأنّهم أقرب بعضهم إلى البعض الآخر، وهذا كافٍ.

إدوارد: إنّ أحد الأمور المذهلة في عملك هو أنّك تعمل كمترجم وكعازف ـ كفنّان يهمّه التعبير عن ذات الآخرين ربّما أكثر من التعبير عن ذاته. هذا تحدٍّ حقيقيّ. والمثير للاهتمام لدى غوته ـ وكذلك في تجربتنا في ڤايمار ـ أنّ الفنّ، خصوصًا بالنسبة إلى غوته، كان في الأساس رحلةً إلى «الآخر»، وليس تركيزًا على الذات. وهذه النظرة لا تؤيّدها اليوم إلاّ قلّة. اليوم يتمّ التركيز أكثر على الهويّة، على الحاجة إلى الجذور، على قيم ثقافة المرء وإحساسه بالانتماء. أصبح من النادر توجيه النفس إلى الخارج، لتكون هناك

رؤية أوسع.

خلال عملك كعازف يا دانيال، وخلال عملي كمترجم ـ مترجم للأدب والنقد الأدبي ـ يجب علينا أن نتقبّل فكرة وضع هويّتنا على الرفّ كي نستطيع استكشاف «الآخر».

دانيال: كثيرًا ما أشعر اليوم ـ خصوصًا في عالم الموسيقى (خصوصًا وليس حصرًا) ـ بأنّ الخيارات مطروحة بشكل خاطئ. دعنا نعود إلى جوهر الموضوع، صوت الأوركسترا. كثيرًا ما تسمع: «إنّه لمن المؤسف أنّ فِرق الأوركسترا الفرنسيّة أضاعت الصوت الحادّ للباصون (bassoon) الفرنسي. وذلك لأنّهم يعزفون اليوم على الباصون الألماني. وفِرق الأوركسترا الأميركيّة تستخدم في عزفها أحيانًا الترومبيت (trumpet) أو الترومبون (trombone) الألمانيّة. وفرقة «فيلهارموني التشيكيّة» صوتها شبيه بفرقة «سيدني سيمفوني» وإلخ. ما أسوأ العولمة، هذا ما يقوله الناس. وكأنّه يجب أن تكون **فرنسيًّا** كي تعزف صوتًا أنفيًّا حادًّا أو **ألمانيًّا** كي تعزف صوتًا ألمانيًّا.

هذه هي البدايات الحقيقيّة لزوال التسامح الثقافي. فعلاً، هناك فرق بين التعاطف مع التراث الوطني والأفكار الخياليّة حول الدولة ـ الأمّة. لم يكن أيّ خلل في شعور الألمان عام ١٩٢٠ بأنّ هناك شيئًا ثقافيًّا ألمانيًّا بحتًا في بتهوفن وبرامز. أستطيع ان أتفهّم ذلك من دون إشكال. لكن قدرتي على التفهّم تتلاشى عندما يدّعون أنّ الآريين وحدهم يستطيعون فهم بتهوفن والتمتّع به. وأعتقد أنّنا في الطريق إلى ذلك مجدّدًا.

أمّا الولايات المتحدة، فقد أثبتت عكس ذلك، لأنّ أبرز الموسيقيين الأميركيين لا يتعاملون مع الموسيقى على المستوى الثقافي. بكلمات أخرى، إنّ أيّ موسيقي ألماني عظيم سيكون لديه ردّة فعل فطريّة عميقة على بتهوفن

وبرامز اللذين تربّى عليهما. إنّها مسألة تكاد تكون متوارثة ونابعة من الجذور، من الروح ـ ولن يكون هذا الشعور لديه عند التعامل مع عمل «البحر» La Mer لديبوسي Debussy، حتّى لو كان يؤدّيه بروعة. أمّا بالنسبة للموسيقي الأميركي، فإنّ بتهوفن و«البحر» هما بالبعد نفسه أو القرب نفسه، وفقًا لموهبته أو معرفته. وربما لهذا السبب، لدى كلّ منّا القدرة على أن نكون أشياء كثيرة.

إدوارد: للأسف، أحد الأمور التي تجري في هذا البلد هو أنّ هناك نوعًا من مرض فقدان الذاكرة حول مسألة أنّ الولايات المتحدة مجتمع مهاجرين فعليًا، وكانت كذلك دائمًا. والمحاولات الأخيرة لتأكيد أنّ أميركا هي هذا وليست ذاك، وكذلك النقاش حول ما هي التقاليد الأميركيّة، وحول ما هي القواعد المقرّرة، وما هي الأمور التي توحّد أميركا، إنّه حديث يقلقني بشدّة، لأنّه قد ينقلب الى نوع من إحساس مستورد بالتعصب القومي (ما هو «الألماني»، وما هو «الإنكليزي»). ولا علاقة لذلك تقريبًا بجوهر أميركا القابل للاشتعال والمتقلّب الذي يروق لي جدًا، وهو أنّها تشكّل مجتمعًا في حالة تغيير وعدم استقرار دائمين، أكثر منه ذا شكل وجوهر دائمين. ولذلك، يبدو لي أنّ الاماكن مثل الجامعة أو الأوركسترا ـ أي مجالات الفنّ والعلوم حيث يَهَبُ المرء حياته في سبيل مثل أعلى ما ـ يجب أن تكون أماكن استكشاف أكثر منها أماكن لمجرّد التأكيد والتماسك، وهو ما لا يتطابق بتاتًا، في رأيي، مع تاريخ هذا المجتمع وهذا البلد.

دانيال: هذا ضمن تخصّصك فعلاً يا إدوارد. كيف تفسّر أنّ عولمة الأسواق تجعل كلّ الأشياء متشابهة، من جهة واحدة؟ يمكنك أن تأكل. . .

إدوارد: الـ «ماكدونالدز». يمكنك أن تأكل سندويتش «بيغ ماك» على شارع الـ شانزيليزيه وفي القاهرة.

دانيال: ولا داعي لأن تذهب إلى اليابان كي تأكل الـ «سوشي». لكن، رغم ذلك، فإنّ الصراعات السياسيّة والقوميّة أكثر عمقًا وسخفًا من أيّ وقت مضى. لماذا؟

إدوارد: حسنًا، هناك سببان. الأوّل هو ردّة الفعل **ضد** التجانس العالمي. إحدى الوسائل لحماية نفسك من الإحساس بجوّ عولمي شامل ـ متمثّل بأميركا بالنسبة لأغلبيّة الناس ـ هو العودة إلى رموز الماضي المريحة. في العالم الإسلامي، على سبيل المثال، يزداد عدد الذين يرتدون الملابس التقليديّة، وليس بالضرورة كنوع من التديّن، بقدر ما هو طريقة للتأكيد على الهويّة المقاوِمة لموجة العولمة.

والسبب الثاني هو أنّ هنالك إرث الإمبراطوريّات. فيما يخصّ البريطانيين، كانوا كلّما يضطرّون لمغادرة مكان ما، يجزّئونه أوّلاً. حدث ذلك في الهند. وحدث ذلك في فلسطين. وحدث ذلك في قبرص. وحدث ذلك في إيرلندا. إنّه **التقسيم** كحلّ سريع لمسألة تعدّد القوميّات. هذا شبيه بالذي يقول لك: «حسنًا، لتعلُّم قطعة موسيقيّة عليك تجزئتها إلى وحدات أصغر فأصغر، ثمّ فجأة تستطيع أن تجمعها معًا.» لكنّ الأمور لا تسير هكذا. عندما تجزِّئ شيئًا ما ليس من السهل أن تعيد تجميعه.

أدّى كلا هذين العاملين إلى الخوف من كلّ ما هو أجنبي أو غريب وإلى صراع الهويّات، وهما ميزتان من مِيَز الحضارة وخطيرتان جدًّا.

آرا: أودّ توجيه الحديث إلى شخصيّة موسيقيّة مركزيّة وذات تأثير في تكوينكما ـ ڤيلهلم فورتفانغلر. قد يبدو ذلك منعطفًا جذريًّا نحو اليمين من حيث كنّا للتو، لكنّه مرتبط بنقاشنا حول التأثيرات الثقافيّة. أثناء نشأته في بوينس آيرس، شاهد دانيال استعراضًا حقيقيًّا لأعظم الموسيقيين الأوروبيين الذين يمكن تخيّلهم. وكان الوضع مماثلاً في القاهرة خلال الأربعينات

والخمسينات، وخلال سنة أو سنتين من الستينات. تعود الثقافة الأوروبيّة الكولونياليّة المزدهرة في مصر إلى ما قبل ذلك بكثير، إلى تأسيس دار الأوپرا في القاهرة (كايرو أوپرا هاوس) وإلى العرض الأوّل لأوپرا «ڤيردي» «عايدة». كان من الممكن فعلاً مشاهدة بينيامينو جيغلي، وجينو بيكّي، وماريّا كانيليا وهم يؤدّون العروض في القاهرة في الأربعينات. كانت هناك زيارات دوريّة وخارج الموسم لفرق أوپراليّة إيطاليّة وفرنسيّة...

إدوارد: وغير مهيّأة أيضًا!

آرا: نعم، وغير مهيّأة. جاء فيلهلم فورتفانغلر وفرقة برلين ڤيلهارمونيك إلى القاهرة عام ١٩٥١. حضر والداي تلك العروض، كما حضرها إدوارد سعيد المراهق. لا يزال تسجيل البثّ الإذاعي لعرضين من عروض فورتفانغلر عبر إذاعة راديو القاهرة موجودًا حتّى الآن ـ سيمفونيّة تشايكوڤسكي السادسة وسيموفونيّة بروكنر السابعة ـ وهنالك صورة رائعة لفيلهلم فورتفانغلر يمتطي جَمَلاً أمام الأهرامات وعلى رأسه «طربوش»، [والصورة] تقول الكثير.

هنالك صورة أخرى، مطبوعة في كتاب دانيال «حياة في الموسيقى»، وفيها دانيال وظهره للكاميرا، ويرتدي بنطالاً قصيرًا أبيض اللّون، يحيط به والداه، ويتحدّث إلى فيلهلم فورتفانغلر. كان ذلك في سالزبورغ في عام ١٩٥٤ عندما كان في الحادية عشرة أو الثانية عشرة من العمر. بُهِر فورتفانغلر بموهبة دانيال، فكتب رسالته الشهيرة التي دعاه فيها إلى العزف في فرقة برلين ڤيلهارمونيك. رفضت أسرة دانيال ذلك لأسباب قد يفسّرها لنا. وللأسف توفي فورتفانغلر بعد ذلك ببضعة أشهر.

يطيب لي أن أطلب من كليكما أن تسردا علاقتكما الشخصيّة بفورتفانغلر.

إدوارد: ذكرتَ حياة القاهرة الثقافيّة في الأربعينات والخمسينات ـ حسنًا، لقد نشأتُ على قصص القاهرة في الثلاثينات أيضًا، عندما كانت مركزًا هامًّا للعروض الموسيقيّة، حيث يمرّ العديد من الموسيقيين الرائعين. كان أحد أساتذتي في القاهرة يدعى إيغناس تيغرمان يروي [لنا] أنّ آرثر روبنشتيان أحيا أمسية موسيقيّة في القاهرة، واستمتع به كثيرًا إلى درجة أنّه أراد إحياء أمسية أخرى كي يبقى في المدينة مزيدًا من الوقت. لكنّهم لم يستطيعوا أن يجدوا له مكانًا في جدول الحفلات الموسيقيّة. كان هناك ازدحام في العروض بحيث لم يكن هنالك ببساطة أيّ مكان يستطيع أن يعزف فيه. كذلك كان النشاط في تلك الأيّام. وأذكر أنّه قبل ظهور فورتفانغلر لم أكن قد شاهدتُ أوركسترا أجنبيّة عظيمة من قبل. كانت هناك عروض لفرق محلّيّة، وكنت أذهب لحضورها من وقت إلى آخر، لكن لا يمكن مقارنتها معه.

دانيال: هل استمعت يومًا إلى فرقة فيلهارموني الفلسطينيّة (بالستاين ڤيلهارمونيك)؟

إدوارد: أبدًا. لكنّ والدايَّ سمعاها، وكثيرًا ما تكلّما عن تلك التجربة، خصوصًا عندما قاد توسكانيني الفرقة في القاهرة. وقد اعتبراني صغيرًا لحضور كونسرت عندما جاء توسكانيني [إلى القاهرة] في الأربعينات.

قبل عرض فورتفانغلر في القاهرة بعام كان هناك عرض لفرقة ڤيينا ڤيلهارموني بقيادة كليمنس كراوس الذي أدّى عرضًا في صالة السينما نفسها. وكان ذلك، بالنسبة إليّ، تجربة رائعة، إذ رغم أنّي كنت قد حضرت عروض أوبرا في القاهرة واستمعت إلى مغنّين ذوي وزن ثقيل والأصوات النشاز، الذين كانوا في زمنهم مغنّين عظماء، وهم يؤدّون الموسيقى الإيطاليّة، كان ظهور كراوس مثيرًا جدًّا.

لكن ظهور فورتفانغلر وفرقة برلين ڤيلهارمونيك طغيا تمامًا على تلك

التجربة. لم أرَ قبل ذلك في حياتي تركيزًا كهذا على خشبة المسرح. أدّى فورتفانغلر عرضًا تقليديًّا كان نسخة عن الأعمال الموجودة على الأسطوانات التي في بيتنا. كان سماع هذه التسجيلات وقد بُعثت فيها الحياة أمرًا ضخمًا بالنسبة إليّ. وهذا الشخص النحيل وغير الجذّاب على المسرح يختلف تمامًا عن كليمنس كراوس، الذي كان كرجل الأعمال تقريبًا الذي وجد نفسه بالصدفة يقود أوركسترا. سمّرني فورتفانغلر وهو يلوح بذراعيه باهتياج وبجسده الطويل شديد النحول. وأكثر ما أذكره هو شعوره بالوقت. كان ذلك مفهومًا جديدًا للوقت، فالوقت بالنسبة إليّ كان دائمًا مرتبطًا بالواجبات والأعمال المنزليّة الروتينيّة وبما يجب عليّ أن أفعله. وهنا، فجأةً، تحوّل الوقت إلى كلّ إمكانيّات الصوت الموسيقي المنظَّم وإلى ليونة جميلة لم أجرّبها قبل ذلك أبدًا بهذه الطريقة، ولم أشاركها مع عدد هائل كهذا من الناس معًا.

فيما بعد، اكتشفتُ فورتفانغلر مجدّدًا، بالطبع، من خلال الكتابات والتسجيلات، لكن في الثقافة المصريّة آنذاك لم يكن ثمّة مكان أبحث فيه عن شيء بخصوصه. بدا وكأنّه **طيف**. كان فورتفانغلر حيًّا في السياق الأوروبي. كان شخصيّة عظيمة من ثقافة أخرى زُرعت [أي الشخصيّة] في القاهرة ـ [وهي] ثقافة في حالة تحوّل ـ لتؤثّر تأثيرًا هائلاً على الأفراد وربما على الجمهور بشكل جماعي، لكن بدون أيّة أصداء بعد ذلك. أذكر أنّي شعرت بالحرمان لأنّ أداءه كان تجربة وحيدة لم تتكرّر. ربما منحتني [تلك التجربة] مَيْلاً لنكهةِ واقعيّةِ الأداء. العزف فيه نوع من النُّدرة نظرًا لسرعة زواله. يكون ثمّ ينتهي، ثمّ يجب عليك أن تحمله معك في رأسك.

دانيال: أفهم ما تقصده حول الأداء من الجهة الأخرى: العزف في محيط حيث لا متابعة. أتذكّر عزفًا في كالكوتا مع أوركسترا كالكوتا السيمفونيّة. قبل كلّ شيء، كان الطقس حارًّا جدًّا. كانت البروفات تبدأ الساعة السابعة صباحًا، وأنا لست من أولي العمل صباحًا. عندما قيل لي متى يجب عليّ

الاستيقاظ من أجل البروفات قلتُ لنفسي «لا بدّ أنّ ذلك بسبب حرارة الطقس». لكن، في حقيقة الأمر، لم يكن الموضوع متعلّقًا بالطقس. ببساطة، كان معظم الموسيقيين هواة، ويعملون في حوانيت وأماكن أخرى، وكان عليهم الذهاب إلى العمل الساعة العاشرة. في لحظات كهذه يستذكر المرء شعور الأداء [الموسيقي].

أمّا بخصوص عدم ذهابي إلى برلين للمشاركة في حفلة (كونسرت) مع فورتفانغلر ـ فما قدّمه كان محفوفًا بصعوبات كثيرة. جاءت ثقافتي الموسيقيّة بشكل أساسي من والدي، ما أعتبره مفيدًا إلى أبعد الحدود، إذ لا أعتقد أنّي غيّرت أيّ شيء ممّا تعلّمته منه. لم تكن لديّ مشكلة التنقّل من أستاذ إلى آخر. لم أضطر إلى التأقلم على مدارس مختلفة. لكنّي لم أتلقّ دروسًا في أداء الموسيقى كتلك التي سمعتها مع فورتفانغلر.

في صيف ١٩٥٢، عندما كنت في التاسعة من العمر، دعيتُ إلى سالزبورغ من قبل إيغور ماركيڤيتش الذي كان يعطي دروسًا في قيادة الأوركسترا. هناك شاركتُ في أوّل حفلة موسيقيّة (كونسرت) لي في أوروبا. في نهاية درس قادة الأوركسترا، عزفتُ في الأوركسترا كعازف منفرد على البيانو. أذكر جيّدًا أنّي لم أكن معجبًا بماركيفيتش بالطريقة نفسها التي كنت معجبًا فيها بفورتفانغلر. كان أكثر اهتمامًا بما يسمّى الوضوح والذخائر الأخرى في المناهج المغايرة في عزف الموسيقى.

إدوين فيشر هو الذي قال، «يجب أن تذهب وتعزف لـ فورتفانغلر.» هكذا تمّ استدعائي إلى دار المهرجانات القديمة Festspielhaus لأخضع لتجربة أداء.

إدوارد: ماذا عزفت؟

دانيال: أذكر أنّي عزفت كونشيرتو باخ الإيطالي. أذكر أنّي عزفت الحركة

الثانية من إحدى سوناتات بتهوڤن. أذكر أنّي عزفت سوناتا بروكوفييف الثانية وتمرينين études لـ شوپان. كنتُ في الحادية عشرة من العمر.

إدوارد: لكل منّا عيوبه.

دانيال: بل على العكس، إنّ عيوبي تتزايد منذ ذلك الحين. بعد بلوغي السابعة والخمسين الآن، أتخيّل أنّه لو جاء فتى في الحادية عشرة من العمر وعزف كلّ هذه المقطوعات لترك انطباعًا قويًا في نفسي. وأنّه لمِنَ السخف التظاهر بالتواضع الكاذب والقول، «لا، لا.» بشكل أو بآخر، أعتقد أنّ فورتفانغلر كان مبهورًا فعلاً. ثمّ طلب منّي أن أرتجل عزفًا، ففعلت، ثمّ فحص سمعي. رغم أنّي قد أبدو ساخرًا جدًّا، لكن بدا لي ذلك أمرًا مدهشا كونه هو نفسه يعاني من مشاكل جمّة في السمع. لم تكن السمّاعات الطبّيّة آنذاك متطوّرة كآلات اليوم، ولذلك رمى سمّاعته لأنّها كانت تجعله يسمع كلّ شيء بلون واحد.

على أيّة حال، فحص فورتفانغلر سمعي بأن عزف بضعة تآلفات (أكّورات) بينما كان ظهري للبيانو، وكان عليّ أن أقول له ما هي النوتات. دُهش لمقدرتي، وطلب منّي أن أعزف مع فرقة برلين الڤيلهارمونيّة. كنت في الحادية عشرة، وبالكاد أتكلّم الألمانيّة، على أيّة حال، ولغته الإنكليزيّة كانت ضعيفة. قال له والدي إنّه أعظم شرف يمنحني إيّاه، لكنّنا أسرة يهوديّة تقيم في إسرائيل ـ كان ذلك بعد نهاية الحرب العالميّة الثانية والمحرقة بتسع سنوات فقط ـ فإنّه لا يشعر بأنّ الوقت مناسب. وإنّه يأمل أن يتفهّم فورتفانغلر الأمر.

لم يتفهّم فورتفانغلر الأمر فحسب، بل، ودون أن يطلب منه ذلك أحد، كتب رسالته الشهيرة التي فتحت أمامي أبوابًا لا تحصى خلال حياتي العمليّة. فورتفانغلر هو الذي أرسلني للعزف مع جورج سزيل الذي كان يقود فرقة في سالزبورغ، ومع كارل بوهم. والآن أصبح ذلك كلّه من التاريخ. ثمّ سُمح لي

بحضور «بروفات» «دون جوڤانّي» بقيادة فورتفانغلر والتي كانت في أساس الفيلم الشهير في عام ١٩٥٤.

تعرّفتُ فعليًّا على كلّ ما له علاقة بفورتڤانغلر وبفلسفته في الموسيقى من خلال كتاباته وتسجيلاته، وبالطبع، من خلال الناس الذين التقيت بهم والذين عرفوه وعملوا معه ـ أي الموسيقيين القدماء من فرقتَي أوركسترا ڤيينا وبرلين الفيلهارمونيّتين. وأدركتُ أنّ ڤورتڤانغلر ظُلم في النقد في الولايات المتحدة لأسباب سياسيّة ولأمور أخرى غير صحيحة بتاتًا.

كما تعلمون على الأرجح، كان من المفترض أن يصبح مدير الشؤون الموسيقيّة لأوركسترا شيكاغو السيمفونيّة عام ١٩٤٨، لكن لائحة كبيرة من الفنّانين اليهود ـ الذين كانوا فعليًّا من أعلام الموسيقى في أميركا ـ وقّعوا عريضة يقولون فيها إنّهم لن يعزفوا بعد الآن مع أوركسترا شيكاغو السيمفونيّة إذا ما تمّ تعيينه فيها. أعتقد أنّهم وقّعوها جميعًا، باستثناء إيهودي مينوحين. بالطبع، لم يأت ڤورتڤانغلر.

انتُقد ڤورتڤانغلر لموسيقاه أيضًا. لكلّ فنان عظيم طريقته الخاصّة في الموسيقى بالطبع. لكن ڤورتڤانغلر تميّز بفلسفة خاصّة به في الموسيقى على أساس المفارقات والتطرّف كضرورة للتوازن ـ فالتطرّف ضروري للحصول على المرادف الموسيقي لمفهوم «تطهير العواطف» الإغريقي. التطرّف ضرورة لبدء الطريق من الفوضى إلى النظام. التطرّف ضرورة حتميّة لإنجاز الوحدة في الموسيقى. لم يكن كلّ ذلك على «الموضة» آنذاك، بالطريقة نفسها التي ما زال فيها خارجًا عن «الموضة» اليوم ـ من هذه الناحية لم يتغيّر شيءٌ ـ وكانت الفكرة وراء أسلوبه ثقافيّة أكثر من اللازم، ومعقدة أكثر من اللازم بحيث لا يستطيع الكثيرون فهمها.

والشكل الخارجي لأسلوب ڤورتڤانغلر في أداء الموسيقى كان أكثر

إزعاجًا، إن صحّ التعبير، من الشكل الخارجي لموسيقيين أكثر انتظامًا. بكلمات أخرى، كان من الواضح أنّ عزف ڤورتڤانغلر لبتهوڤن وبرامز يتميّز بتقلّب السرعة. عند [عزفه] لڤاغنر كان ذلك محمولاً، لكن ماذا عن بتهوڤن وبرامز؟ إذا لم تفهم سبب هذا التقلّب وسبب هذا التطرّف، لا ترى سوى الشكل الخارجي - حركات ديناميكيّة متطرّفة، سرعات متطرّفة، تقلّبًا في السرعة. وهذا مزعج جدًّا لبعض السامعين.

انتُقد بالطريقة نفسها التي انتُقد فيها ڤاغنر لقيادته للأوركسترا والتي انتُقد فيها «لِيسْت» لعزفه. لقد رأينا هذا النوع من النقد عبر تاريخ الموسيقى. بعد ڤورتڤانغلر جاء سيرجيو شيليبيداكيه قائد أوركسترا آخر ذو شخصيّة متفرّدة. تمّ توجيه نقد مماثل لكلاوديو أرّاو. ويجب أن أقول، بطريقتي البسيطة والمتواضعة، إنّي فخور جدًّا بانتمائي إلى تلك المجموعة الصغيرة من النخبة التي تمّ انتقادها بسبب تلك الأمور.

استوعب ڤورتڤانغلر الموسيقى من الناحية الفلسفيّة. أدرك أنّ الموسيقى ليست حول التصريحات أو حول ما هو كائن. بل إنّها حول ما يمكن أن يكون. ليس ما يقال في الجملة هو المهمّ فعليًّا، بل كيف تصل إليه وكيف تخرج منه وكيف تتحوّل إلى الجملة التالية.

إدوارد: ألا تعتقد أنّ ما تقوله عن ڤورتڤانغلر يعتمد على مستوى أعمق من الوعي والتلقّي أكثر ممّا تقدّمه الموسيقى نفسها؟ عندما تستمع إلى ڤورتڤانغلر لا يبدو أنّ هناك أسلوبًا مدروسًا مسبقًا. الانطباع الذي يعطيه هو أنّ الحلول تظهر مع الأداء نفسه، وذلك التطرّف (كما تسمّيه) جزء من عمليّة تطوّر مستمرّ فعليًّا تحملك من الصمت في بداية العمل إلى الصمت في النهاية، بطريقة لا تستطيع معها أن تجرّدها من الأداء ككلّ وتقول: «تلك هي المعادلة. إنّها واضحة. ويمكن تكرارها بالطريقة نفسها».

اختلفتُ معك في الرأي في السابق حول جلين جولد. يمكن التنبّؤ بما سيفعله جلين جولد إلى حدّ ما. أنت تعلم كم أنا معجب به. لكنْ هناك **أسلوب** لـ جلين جولد يمكن إعادته، ليس من قبل الآخرين، بل من قبله هو. وما أدهشني باستمرار في ڤورتڤانغلر، وأسترجعه قليلاً منذ خمسين عامًا، هو الشعور بسلاسة العمليّة أو ما تسمّيه أنت بالتحوّل، الذي يبدو وكأنّه يخلق نفسه بنفسه في تلك اللحظة من الزمان والمكان. لا يوجد تصريح مسبق. لا يوجد برنامج. كلّ شيء نابع من الأداء ذاته، ويصعب جدًّا على بعض الجمهور تقبُّل ذلك أحيانًا، على ما أعتقد.

دانيال: لم يكن ڤورتڤانغلر عفويًّا وسلسًا فقط، كما تعلم.

إدوارد: لا، المسألة ليست في العفويّة. ليس هذا ما أقصده.

دانيال: كان ڤورتڤانغلر يتدرّب أحيانًا بكدّ واجتهاد عميقين. لكنّه يتدرّب بطريقة مختلفة. لقد عرّف شيلييداكيه ذلك بدقّة. يقول إنّ ڤورتڤانغلر يتدرّب على مئتي طريقة لقول «لا» أملاً منه أنّه في ليلة الحفلة (الكونسرت) سيستطيع قول «نعم» مرّة واحدة. بكلمات أخرى، إنّك تتدرّب كي تتأكّد من عدم حدوث أشياء محدّدة. كي لا تبدو الموسيقى فارغة هنا أو بطيئة هناك، أو كي لا يكون التركيز في غير محلّه. بينما معظم الناس يتدرّبون كي يجمعوا العمل في الصباح ويكرّروه في المساء. لكنّ الخارق في الموسيقى هو عدم إمكانيّة تكرارها، إن صحّ التعبير.

إدوارد: تلك الميزة التي ذكرتُها سابقا: إنّها مسألة نادرة حقًّا.

دانيال: الصوت سريع الزوال. يمرّ مرور الكرام. من الأسباب التي تجعل الصوت معبّرًا إلى هذا الحدّ هو أنّك لا تستطيع أن تستعيده عندما تشاء. لا تستطيع أن تزيل الستارة وتنظر إليه مجدّدًا وكأنّه لوحة، أو أن تفتحه كما تفتح الكتاب. تلك هي الميزة التي استوعبها وعبّر عنها ڤورتڤانغلر. بعض كتاباته

مرتبطة جدًّا بروح Zeitgeist عصره، بينما بعض آرائه حول الموسيقى اللانغميّة (اللاتوناليّة) ساذجة جدًّا. لكن فهمه لطبيعة الموسيقى فريد من نوعه برأيي.

آرا: أليس هذا جزءًا من الصراع الدائم بين أتباع أبولو وديونيسيوس في الفن عبر القرون؟ [صراع] المنتظم والقابل للقياس ضدّ اللاعقلاني؟

إدوارد: إنّه التباس شائع طرح هذا الصراع في معادلة «إما/ أو» ـ أي إمّا أن تكون مع دينونيسيوس أو مع أبولو. أمّا نيتشيه فيناقش أنّ الأوّل يتطلّب الآخر. هنا تكمن الصعوبة: يتوحّد الاثنان في لحظات خاصّة ومميّزة مثل التراجيديا، ورغم المفارقة إلاّ أنّ هذه اللّحظات يتمّ التدريب عليها باجتهاد، وليست شيئًا يحدث بطريقة عفويّة أو بمعجزة. يمكن القول إنّ هناك طريقة علميّة للتوصّل إليها. ينطبق هذا بشكل عام على الفنون، حيث ما يبدو أداءً نهائيًّا، سواء كان ذلك لوحة أو قصيدة، يسبقه في الحقيقة عدد هائل من الخطوات واللّحظات والخيارات قبل أن يصل العمل النهائي إليك. في الأدب الكلمات مشتركة للجميع. الجميع يستخدم اللغة. الكلمات التي تراها في قصيدة أو مسرحيّة أو رواية هي الكلمات ذاتها المستخدمة في الحياة اليوميّة، لكنّها منسّقة بطرق مختلفة ما يعطيها ملمسًا فنّيًّا عاليًا. أجد الموسيقى فاتنةً جزئيًّا لأنّها تكتنف الصمت، رغم أنّها مكوّنة طبعًا من الصوت. لا تفسّر الموسيقى نفسَها بالطريقة نفسها التي تفسّر فيها الكلمة نفسها في علاقتها مع الكلمات الأخرى.

هذا أحد أسباب عزلة الموسيقى اليوم، على الأقلّ في الغرب، عن الفنون الأخرى. تتطلّب الموسيقى نوعًا محدَّدًا من التعليم لا يتمتّع به أغلبيّة الناس. ونتيجةً لذلك، يتمّ فصلها بعيدًا. لها مكان خاصّ. الناس المطّلعون على الرسم والتصوير والمسرح والرقص وما إلى ذلك لا يستطيعون التحدّث عن الموسيقى بالسهولة نفسها. لكن، كما يكتب نيتشيه في «ولادة التراجيديا»،

الموسيقى هي الفنّ الأكثر وصولاً إلى الناس بسبب وحدة الأبولوني (الجمال) والديونيسوسي (الشهوة)، إذ تؤثّر تأثيرًا أقوى وأعمق من الفنون الأخرى. و[تكمن] المفارقة في أنّ الموسيقى سهلة المنال لكن لا يمكن فهمها أبدًا.

دانيال: التحدّي الآخر للموسيقى يكمن في أنّها قادرة على خدمة هدفين متضادَّين تمامًا. إذا كنت تريد أن تنسى كلّ شيء وأن تهرب من مشاكلك ومصاعبك ـ من الوجود بحدّ ذاته ـ الموسيقى هي الوسيلة المثاليّة، لأنّها عاطفيّة جدًّا. تستطيع الموسيقى أن تؤدّي إلى حالات اهتياج كالتي توقّع ڤاغنر من «تريستان» أن يخلقها. أو قد تؤدي إلى شعور متطرّف من الوحشيّة كما فعل عمل ستراڤينسكي «قربان الربيع».

لكن، من جهة أخرى، دراسة الموسيقى هي إحدى أفضل الوسائل للتعرّف على طبيعة الإنسان. وهذا ما يحزنني جدًّا، إذ لا وجود تقريبًا للتربية الموسيقيّة في المدارس اليوم. تعني التربية تحضير الأولاد للحياة كراشدين؛ أن تعلّمهم كيف يتصرّفون، وأيّ نوع من الناس يريدون أن يصبحوا. ما تبقّى هو المعلومات ويمكن تعلّمها بطريقة بسيطة جدًّا. لتعزف الموسيقى عليك أن تجد التوازن بين رأسك وقلبك ومعدتك. إذا فُقد واحد منها أو زاد عن حدّه فلا يمكنك استخدامه. هل من طريقة أفضل من الموسيقى لترشد الطفل كي يتعلّم كيف يكون إنسانًا؟

إذا تابع المرء الأعمال الموسيقيّة العظيمة أو حتّى الأعمال الموسيقيّة الأقلّ عظمةً يمكنه أن يتعلّم الكثير. فسيمفونيّة بتهوڤن الرابعة ليست مجرّد وسيلة للهروب من العالم. هناك إحساس بالهاوية التامّة في بدايتها، بمجرّد إطالة نوتة واحدة، سي بيمول (خافضة B flat)، (فلوت) واحد، وباصون bassoons وأبواق وال pizzicato (نقف أوتار على آلات وتريّة) وآلات وتريّة ثمّ. . . لا شيء. هنالك شعور بالفراغ، نوتة واحدة في الهواء، ثمّ يتلوها عزف على الأوتار لنوتة أخرى، صول خافضة G flat، وفي تلك

اللحظة يشعر المستمع أنّه انتقل إلى مكان آخر.

أستطيع أن أؤكّد أنّ هذا الشعور بالانتقال فريد من نوعه. عندما تسمع النوتة الأولى تفكّر: «حسنًا، ربّما ستكون سي بيمول (خافضة B flat)». في النهاية تكون **فعلاً** سي بيمول (خافضة B flat)، لكن مع النوتة الثانية، لا تعرف أين أنت بالضبط لأنّها صول بيمول (خافضة G flat). تلك اللحظة لوحدها تساعدك على فهم الكثير حول طبيعة الإنسان. تدرك أنّ الأشياء ليست بالضرورة كما تبدو عليه عند النظرة الأولى. ربما المفتاح هو سي بيمول (خافضة B flat) ولكن الـ صول بيمول (خافضة G flat) تعرّفنا على إمكانيّات أخرى. هنالك شعور سكونيّ وانعدام الحركة ورهاب الأماكن المغلقة. لماذا؟ بسبب النوتات الطويلة. تتلوها نوتات بنفس طول الصمت ما بينها. تصل الموسيقى إلى نقطة منخفضة فيبدأ بتهوفن ببناء الموسيقى مجدّدًا ويؤكّد أخيرًا المقام.

قد نسمي ذلك الطريق من الفوضى إلى النظام، أو من اليأس إلى السعادة. لن أطيل الحديث عن هذه الأوصاف الشاعريّة، لأنّ الموسيقى تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين. لكن يبقى أمر واحد واضحًا. إذا شعرتَ بالانتماء، بأنّك في بيتك، من ناحية الهارموني (التوافق الصوتي) ـ وإذا استطعتَ تأسيس ذلك كمؤلّف موسيقي، وأن تؤسّس ذلك كموسيقي ـ إذًا ستشعر دائمًا بأنّك على أرض مهجورة، بأنّك تُرحَّل، لكنّك دائمًا تجد الطريق إلى بيتك. إنّ الموسيقى تمنح إمكانيّة الهروب من الحياة من جهة، واستيعابها [أي الحياة] من جهة أخرى، بشكل أفضل من المجالات الأخرى. تقول الموسيقى: «عفوًا. تلك هي حياة الناس».

آرا: تطرّقنا حتّى الآن إلى الآراء وحتّى إلى التأثيرات التكوينيّة المشتركة بينكما في كثير من الأمور. أين تختلفان في الآراء؟

إدوارد: أحد الأمور التي أختلف فيها مع دانيال هو نظرتنا إلى تاريخ المنطقة التي جئنا منها. أي أنّ دانيال يرى التاريخ من وجهة نظر مختلفة بوضوح عن وجهة نظر الفلسطينيّ. وفي الحقيقة من القيّم أن تكون هناك وجهات نظر مختلفة في التاريخ دون خلطها مع بعضها بعضًا. وأعتقد أنّ هذا التوتر يمكنه أن يكون صحيًّا أكثر منه ضارًّا.

إنّ أحد انتقاداتي لعمليّة السلام، كما نراها تُمَثَّل اليوم على شاشات التلفزة وحول طاولات المفاوضات، هو أنّها بشكل أو بآخر لاتاريخيّة. لا تفعل عمليّة السلام ما فيه الكفاية للاعتراف برواية الفلسطينيين ومعاناتهم، وهي تعاني من فقدان الذاكرة فيما يخصّ ضرورة فهم التاريخ بتعقيده وتفاصيله كي يستطيع الناس التعايش مع هذا التاريخ. وأعتقد، أنّ التظاهر بأنّ التاريخ غير مهمّ، وأنّ علينا البدء بشكل أو بآخر من الواقع على الأرض، أعتقد أنّ ذلك مفهوم سياسي براغماتي لا يتوافق، ببساطة، مع آرائي كأحد أتباع فلسفة الإنسانيّة وكشخص يؤمن بأنّ تاريخ الشعوب أمر معقّد متعلّق بالعدالة والشعور بالجرح والقمع.

لا أعتقد أنّه من الضروري أن يوافق الجميع على رأي معيّن ما دام هناك اعتراف مشترك بوجود رأي آخر. هذا هو المهمّ. يجب أن نحترم آراء بعضنا بعضًا وأن نتسامح مع تاريخ بعضنا بعضًا. خصوصًا لأنّنا، كما قال دانيال، نتحدّث عن منطقة صغيرة جدًّا من العالم. إنّ فكرة فصل الناس، بكلّ بساطة، لن تنجح ـ فهي لم تنجح في السابق. عندما تبدأ بوضع الناس في علب، تولّد لديهم شعوراً بعدم الأمان ومزيدًا من جنون الاضطهاد. إنّك تولّد برأيي تشوّهات أكبر.

الأمر كذلك في كلّ مكان. أنتم تعلمون قصّة الحرب الأهليّة اللبنانيّة، التي بدأت كصراع حول أراض كبيرة، وفي النهاية صرنا نحارب من أجل شوارع وأرصفة فرديّة. وإلى أين أدّى ذلك؟ إلى لا شيء. لذلك، فإنّ فكرة

التواريخ المختلفة لكن المترابطة ضروريّة جدًّا لأيّ نقاش ـ دون مزجهما مع بعضهما بعضًا بالضرورة.

آرا: أعتقد أنّ هذه الفكرة هي عامل أساسي في صداقتكما أيضًا، لأنّ تاريخكما يشكّل ضفيرة مترابطة لكن منظوريكما مختلفان جدًّا. لاحظتُ أنّ أحد أسباب المتعة في حديثكما هو المصارعة مع النظائر والمفارقات على حدّ سواء.

نيويورك

٨ آذار / مارس ٢٠٠٠

الفصل الثاني

إدوارد: لا يوجد في الأدب نظير حقيقي للعازف. يمكن للكتّاب أن يقرأوا أمام جمهور، لكن هدف عملهم المنطقي إنتاج الصمت ـ القراءة الصامتة. والآن، في حالة موسيقيّ عازف مثلك، فإنّ فكرة الأداء بحدّ ذاته هو الهدف ممّا تفعله في الحياة.

دانيال: نعم، لكن نظير كتابة كتاب ليس عزف مقطوعة موسيقيّة، بل تأليفها. بكلمات أخرى، لا أعتقد أنّه من الممكن مقارنة الكاتب بعازف البيانو. يجب أن تقارِن الكاتب بمؤلّف الموسيقى؛ رغم أنّ الهدف النهائيّ بالنسبة لمؤلّف الموسيقى هو عزف مؤلّفاته. لكنّي أعتقد أنّ هناك فرقًا واضحًا بين عمليّة تحضير مقطوعة موسيقيّة للعزف وبين العزف نفسه. أثناء العزف لا تتوقّف عن العزف إلاّ في حال حدوث أمر طارئ هامّ. عندما تبدأ المقطوعة تستمرّ حتّى النهاية. ولذلك، يجب أن يكون لديها حتميّة وبناء منطقيّ معيّن من حيث الحجم والصوت والسرعة، وهذا يختلف عن البروڤات حيث تستطيع أن تتوقّف وأن تحسّن الأمور. الأداء [على خشبة المسرح] لديه إمكانيّة وحيدة ـ بكلمات أخرى، كون الصوت بطبيعته زائلاً، فعندما ينتهي الأداء ينتهي إلى الأبد. خلال عمليّة التحضير، يجب على المرء أخذ كلّ هذه

العوامل بعين الاعتبار ـ حيث أنّه يجب الوصول إلى هدف واحد. بكلمات أخرى، إنّه مرادف، نوعًا ما، لحياة إنسان أو نبتة: تبدأ من لا شيء وتنتهي بلا شيء...

إدوارد: من الصمت إلى الصمت...

دانيال: من الصمت إلى الصمت، وليس بإمكانك التوقّف حتى النهاية. في عصرنا المتطوّر تقنيًا، من السهل جدًّا أن تنسى معنى «الزوال» (أحاديّة الزمان) هذا لأنّه من الممكن الحفاظ على كلّ شيء وتكراره من خلال التقنيّات، لكنّه شعور خاطئ. يمكنك أن تسجّل شريطًا أو أن تسجّل حفلة موسيقيّة (كونسرت) على الهواء وأن تحتفظ بها، لكن بالنسبة للناس الذين حضروا تلك الحفلة فهي لن تتكرّر.

إدوارد: نعم، هذه مسألة تبدو لي معقّدة جدًّا، لأنّ الزمن في الأدب والرسم لا يمشي دائمًا إلى الأمام: يمكن للمرء الاستدارة والعودة، أن يقرأ ثمّ يعيد القراءة. بكلمات أخرى، الحدث ليس بنفس قوّة الأداء الموسيقي، الذي يفرض، كما قلتَ، منطق التقدّم من البداية حتّى النهاية. لا يمكن تكرار الأداء بأيّ شكل من الأشكال. حتّى لو تمّ تسجيله على شريط، سيكون مختلفًا؛ لن يكون الشيء ذاته. ألا توافقني الرأي؟

دانيال: بالطبع، حتّى لو تمّ تكراره في اليوم التالي فسيكون أداءً مختلفًا.

إدوارد: ولذلك، السؤال هو: هل يدخل عامل الخسارة وعدم الجدوى في المسألة بحيث يوجد تنافس داخلي في الموسيقى بسبب الصمت، بينما في الأدب نحافظ عليه؟ كلّ القراءات وإعادة القراءات، فيما يخصّ بعض الكتّاب، يمكن أن يتضمّنها النصّ ـ هناك مَن يريد العودة إلى النصّ ليغيره خلال عمليّة التنقيح وما إلى ذلك. وحتّى بالنسبة للناقد، هنالك فرصة لقراءة وإعادة قراءة باستمرار كلّ ما هو مطبوع. بالنّسبة للموسيقي، يذكّرني شعور

الفراغ بعد انتهاء الأداء وعودة الصمت، يذكّرني على سبيل المثال، بالطريقة التي تنتهي بها بعض أعمال بتهوفن من الفترة المتوسّطة، مثل السيمفونيّة الخامسة أو بنهاية «فيدليو»، إذ هناك شكل من أشكال الهستيريا تقريبًا لإثبات شيء ما في النهاية. مثل دو ماجور (الكبير C major) الخافق الذي يشكّل محاولة للمماطلة وتجنّب النهاية وتأخيرها.

دانيال: وكأنّها تتحدّى الصمت. . .

إدوارد: كطريقة لتحدّي الصمت ولإطالة الصوت. هل ترى ذلك؟

دانيال: أراه جيّدًا. لكنّي أرى الموسيقى، من نواحي عديدة، كتحدٍّ لقوانين الفيزياء ـ وأحدها هو علاقتها مع الصمت. هنالك فرق أساسيّ بين سيمفونيّات بتهوفن وسونيتات شكسبير: فرغم أنّ الكلمات المكتوبة تدوينٌ لأفكار شكسبير والقارئ، تمامًا كما أنّ النوتة الموسيقيّة ليست سوى تدوينًا لمخيّلة بتهوفن، إلاّ أنّ الفرق يكمن في أنّ الأفكار كانت موجودة في عقل شكسبير والقارئ معًا، بينما في سيمفونيّات بتهوفن هنالك عامل إضافي وهو ولادة هذه الأصوات لتصبح جزءًا من العالم. بكلمات أخرى، لا وجود لأصوات السيمفونيّة الخامسة في النوتة المكتوبة.

تلك هي ظاهرة الصوت ـ حقيقة أنّ الصوت زائل، أنّ للصوت علاقة واضحة ومحدّدة مع الصمت. كثيرًا ما أقارن ذلك بقانون الجاذبيّة: بالطريقة نفسها التي تُجذب فيها الأشياء إلى الأرض، تجذب الأصوات إلى الصمت، والعكس صحيح. وإذا قبلت بذلك، تواجه بُعدًا كاملاً من الحتميّات الفيزيائيّة، التي تحاول أن تتحدّاها كموسيقي. ولهذا السبب فإنّ تأليف الموسيقى يحتاج بشكل جوهري إلى شجاعة. كان بتهوفن شجاعًا، ليس فقط لأنّه كان أصمَّ، بل وأيضًا لأنّ عليه مواجهة تحدِّيات خارقة للعادة. إنّ عمليّة تأليف الموسيقى بحدّ ذاتها هي عمل شجاع لأنّك تحاول تحدِّي العديد من

قوانين الطبيعة. الأوّل هو مسألة الصمت. إذا كنت تريد أن تحافظ على الصوت وأن تخلق التوتّر الذي يأتي من الصوت الطويل، اللحظة الأولى في العلاقة تكون بين الصوت الأوّل والصمت الذي يسبقه، وتكون الثانية بين النوتتين الأولى والثانية، وإلى آخره، وإلى ما لا نهاية. كي تحرز ذلك عليك أن تتحدّى قانون الطبيعة؛ أنت لا تسمح للصوت بالموت كما كان سيحدث في الطبيعة. ولذلك، أثناء الأداء، بالإضافة إلى معرفة الموسيقى وفهمها، أهم ما يجب على الموسيقي فهمه هو كيفيّة عمل الصوت الذي يولّده، عندما يأتي به إلى هذه الغرفة. بكلمات أخرى، ما هو الصدى؟ ما هي إطالة الصوت؟ وفنّ تأليف الموسيقى من خلال الصوت هو، بالنسبة إليّ، فنّ الوهم. إنّك تخلق على البيانو وهم إمكانيّة جعل الصوت ينمو في نوتة واحدة، وهو شيء يعجز البيانو عن فعله بتاتًا، من الناحية الفيزيائيّة. إنّك تتحدّى ذلك. إنّك تخلق الوهم من خلال قراءة الجمل الموسيقيّة واستخدام الدعسة (المدواس) وأساليب أخرى عديدة. إنّك تخلق وهم نموّ نغمة لا وجود لها، كما تخلق وهم إبطاء عمليّة خفض الصوت. وأعتقد أنّه مع الأوركسترا يختلف الوضع لأنّ بعض الآلات الموسيقيّة قادرة على الحفاظ على ذلك. لكن فنّ الوهم وفنّ تحدّي قوانين الفيزياء هو أوّل عامل يشدّني في الأداء أيًّا كان. وهذا، برأيي، هو ما يجب على المرء أن يتدرّب عليه ويحضّر له ـ وليس أن يصل إلى معادلة للأداء، وهو ما أراه يحصل في كثير من الأحيان للأسف.

إدوارد: هل تعني نوعًا من التحايل؟

دانيال: لا، ليس تحايلاً بالضرورة؛ بل معادلة بمعنى الوصول إلى استنتاجات معيّنة حول التوازن والسرعة وقراءة الجمل الموسيقيّة، والاكتفاء بما تمّ التوصّل إليه؛ وبعد تصحيح ما لا يعجبك كي تستطيع ببساطة أن تحرز ذلك مرّة أخرى في المساء أثناء الأداء. هذا، بالنسبة إليّ، سوء فهم كامل.

إدوارد: أليس صحيحًا أنّ العازفين كالمترجمين، لهم أسلوبهم الخاصّ بهم

في تعاملهم مع النصّ الذي يحاولون ترجمته؟ لذلك، عندما أقرأ، لنقل، مسرحيّة لشكسپير ثمّ رواية لديكنز، وهما عملان مختلفان كلّ الاختلاف، الأولى كُتبت في القرن السادس عشر أو في بداية القرن السابع عشر، بينما الثانية كُتبت في أواسط القرن التاسع عشر أو نهايته، ورغم ذلك، إنّي الشخص ذاته الذي يقرأهما. ولذلك أعي مجموعةً معيّنة من الاهتمامات فآخذها معي كقارئ، ولن تكون بالضرورة مطابقة لاهتمامات قارئ آخر. فألاحظ أنّ هناك استمراريّة ما لأسلوبي في القراءة، الذي ينتقل إلى قراءاتي [الأخرى] وتفسيري لها. وأعتقد أنّ أحد الأشياء التي يجب تجنّبها هو أن تصبح سهل التنبّؤ، وأن يقال عنك على سبيل المثال: «حسنًا، هذه قراءة ميثولوجيّة لـ «العاصفة» The Tempest، وإدوارد سعيد، كعادته، يقوم بقراءة ميثولوجيّة لرواية ديكنز «توقّعات عظيمة» Great Expectations. من جهة أخرى، أعتقد أنّ ما يجب الطموح إليه هو، رغم كلّ ذلك، أن يكون للمرء أسلوب خاصّ به، بغض النظر عمّا يقرأه. بكلمات أخرى، إن كان المرء يقرأ شكسپير أو ديكنز أو ألكساندر بوب، يجب الحفاظ على ذكاء ما وشخصيّة معروفة له تقوم بتفسير العمل. إذًا، التوازن ـ وهذا ما أعتقد أنّك كنت تحاول قوله حول المعادلة ـ هو بين أسلوب مميّز من جهة وقابليّة التنبّؤ الكاملة من جهة أخرى. بكلمات أخرى، لا يجوز الدخول وتكرار الشيء نفسه المرّة تلو الأخرى، لكن يجب أن تتأكّد من أنّ الجمهور يدرك أنّ هذا الأداء وهذا التفسير هو لك وليس لغيرك.

دانيال: حسنًا، أنا لم أكن أفكّر هكذا بالضبط. ما قصدته هو الفرق بين البروڤة والأداء، بحيث يجب استخدام البروڤة للتأكّد من عدم حدوث ما نعتبره خطأ، من ناحية القراءة أو التركيز، أثناء الأداء. بكلمات أخرى، لا تستطيع أن تضع كلّ شيء في الكحول كي تحافظ عليه لتفتح القارورة في المساء وتجده هناك. وأعتقد أنّ دراسة ظاهرة الصوت ومتابعتها مسألة هامّة جدًّا أثناء البروڤة، خصوصًا بالنسبة للأوركسترا. وهذا صحيح أيضًا بالنسبة

للعزف المنفرد، لكن في حال الأوركسترا من الأسهل فهم ما أقصد. وكما تعلم، فالتدوين الذي يكتبه المؤلّف، في نهاية المطاف، تقريبي في بعض الاعتبارات أكثر ممّا يعتقد الناس. فكما تعلم، مسألة الالتزام الحرفي لا وجود لها فعليًّا.

إدوارد: لماذا؟

دانيال: لأنّ النوتة ليست الحقيقة. النوتة ليست المقطوعة الموسيقيّة. تولد المقطوعة الموسيقيّة عندما يتمّ تحويلها إلى صوت.

إدوارد: إذًا، أنت لا تعتقد أنّ هناك شيئًا محدّدًا يدعى المقطوعة الموسيقيّة؟

دانيال: لا، لا.

إدوارد: هناك مدرسة نقديّة تقول بأن لا وجود لأيّ مادّة نصّيّة ملموسة، وأنّ كلّ شيء يتمّ خلقه من جديد في كلّ قراءة أو أداء أو تفسير له. وتنشأ المشكلة في تدوين النوتة أو النص ـ فلنسمّها النصّ، لأنّها نصّ فعليًّا، فنحن نتحدّث عن مادّة مطبوعة. كيف نحدّد الحدّ الأدنى لما هو مطلوب لأداء العزف؟ هناك حَرْفيّة متطرّفة أو أصوليّة عندما تقول، «حسنًا إنّه يقول ذلك، لذلك يجب أن نؤدّيه بالطريقة نفسها بالضبط.»

دانيال: مسموعيّة النوتة. بكلمات أخرى، عندما يكتب بتهوفن علامة تصاعد الصوت crescendo في لحظة ما للفلوت، وبعد فاصلتين موسيقيتين للكلارنيت، وبعدها للآلات الوتريّة وقبل النغم الشديد للأبواق والطبول.

إدوارد: لا. كلّ ذلك معًا.

دانيال: بالضبط. إذا سمحتَ لكلّ تلك الآلات أن تعزف بقوّة تصعيديّة (كريشندو) في الوقت نفسه، بعد الفاصلة الثانية لن تسمع شيئًا. من الواضح أنّ الطبول والأبواق سوف تطغى على الآخرين. لن يستطيع الفلوت الثاني تحمّل

ذلك. لذلك تواجه، وبكلّ بساطة منذ البداية، مسألة التوازن والمسموعيّة من دون التطرّق إلى مسألة التفسير. لا أعتقد أنّ كلمة «التفسير» لها علاقة في كلّ هذا. المسموعيّة، نعم. الشفافية، نعم. كيف تصنعها؟ في اللّحظة التي تجعل فيها الشيء مسموعًا، هل تكون ملتزمًا بالنصّ عندما تطلب من الأبواق والطبول البدء بالعزف التصعيدي (كريشندو) بعد الآخرين بكثير كي يعطوا الدفعة الأخيرة قبل الذروة؟ إنّك، نوعًا ما، تخون النصّ لأنّك تغيره فعليًّا. إنّه مثال بسيط جدًّا. وأنا أقول ذلك فقط في محاولة منّي لتوضيح الطبيعة التقريبيّة للتنويت الموسيقي. النوتة هي نوتة. هذا واضح. لكن هنا ينتهي الوضوح، حتّى عندما تكون هنالك علامة ديناميكيّة تضخيم الصوت ـ «فورتيه» forté، هذا يعني صوت عال، نعم، لكن بالمقارنة مع ماذا؟ وهذا ما أعنيه عندما أتحدّث عن دراسة ظاهرة الصوت: كيف يتراكم الصوت، كيف تستطيع أن تخلق وهمَ كون الصوت أطول ممّا أردته أن يكون؛ كيف تستطيع أن تخلق وهمَ ولادةِ الصوت من لا شيء ـ إنّ في ذلك استحالة موضوعيّة، لكن ذلك هو جوهر صناعة (تأليف) الموسيقى. عندما تستمع إلى إحدى سيمفونيّات بروكنر تعزف الآلات الوتريّة tremolo (ترجيفًا) تبدأ من حيث لا تدري، إنّه خلق للوهم، فلو قستَ ذلك من الناحية الفيزيائيّة، لعلمتَ أنّ الصوت يبدأ في لحظة محدّدة. في أوّل ترجيف tremolo في سيمفونيتَي بروكنر الرابعة والسابعة، تخلق وهمَ أنّه بدأ من لا شيء، وأنّ الصوت يتسلّل من الصمت كوحش يخرج من البحر ليجعلك تشعر به قبل أن تراه. قد يبدو ذلك شاعريًّا أو ميتافيزيقيًّا، لكنّه تحدٍّ. كي تتحدّى أحد قوانين الفيزياء عليك أن تفهم ذلك القانون المحدّد، وأن تفهم كيف يحدث أنّ الأشياء لها أصواتها المحدّدة ولماذا. وبعد ذلك تذهب إلى مسألة قراءة الجمل الموسيقيّة، وحتّى هذا له علاقة بمسألة الوقت والمكان. في الموسيقى النغميّة (التوناليّة) كم من الوقت ضروري للتآلف التناغمي (أكّور) الذي يؤدّي وظيفة هامّة جدًّا، وهي وظيفة خلق التوتّر أو التخلّص منه بعد خلقه؟ بعبارة أخرى، هنالك كمٌّ معيّن من الوقت اللازم لذلك. وهذا،

برأيي، هو ما يجب التدرّب عليه. هذا هو هدف البروڤات، أن تأخذ بعين الاعتبار أنّ الأوركسترا تعزف النوتات، أنّها تجيد العزف، أنّها تعلم نوع الصوت المطلوب، وما إلى ذلك. بشكل أساسيّ، عندما تقف أمام أوركسترا عظيمة مثل «شيكاغو سيمفوني» أو «برلين ڤيلهارمونيك» أو «ڤيينا ڤيلهارمونيك» ـ أمام أوركسترا تعرف الريبرتوار (البرنامج) عن ظهر قلب ـ إنّه كذلك بالتحديد: تخلق مجموعة من مفاهيم العلاقات الصوتيّة التي لا نقاش حولها، وهو ما يسمح لك، بعد ذلك، أن تصنع الموسيقى. هذا ما يميّز صناعة الموسيقى عن صناعة الأصوات غير المترابطة. ذلك هو العامل الحيوي. ومن ثمّ، لديك لحظة الأداء. بعدما تكون قد درستَ كلّ هذه الأمور، بحيث تعلم أنّ هذا التصعيد (كريشندو) المحدّد لا يتجاوز بالضرورة مستوى معينًا، لأنّ هنالك آخر بعد فاصلتين، وبعده آخر بعد صفحتين، وأنت تعلم أنّ على السرعة tempo أن تفعل أشياء معيَّنة، وأنّه بتغيير طفيف للسرعة، وهي مسألة ليست مقبولة فقط دائمًا، بل في الحقيقة مطلوبة كي يجري لحن melos الموسيقى ـ عندما تفعل كلّ ذلك، عند ذلك تكون جاهزًا للحظة الأداء. المسألة ليست مسألة الإثارة لأنّك تفعل ذلك أمام جمهور، والمسألة ليست مسألة الإثارة بسبب التصفيق ما قبل وما بعد؛ وهي بالتأكيد ليست مسألة ارتداء ثياب خاصّة للخروج إلى خشبة المسرح. إنّها كلّيًا مسألة الإثارة من القدرة الفعليّة على عيش مقطوعة ما من البداية وحتى النهاية بلا مقاطعة، دون الخروج منها. نوعًا ما، لا شيء يقارَن بذلك في الحياة بالنسبة إليّ.

إدوارد: إنّه وصف قويّ جدًّا لتلك التجربة. إنّها فعليًّا تجربةُ نوع من الفوريّة التي تستنفذ [المرء] تمامًا. وأحد الأمور التي طالما أزعجتني في مسألة الأداء هي أنّها كليًّا وظيفة قاعات الموسيقى العصريّة، التي ليست سوى تطوّرٍ متأخّرٍ في تاريخ الموسيقى. لو عدتَ إلى فترة «باخ»، لكان الوضع مختلفًا جدًّا. كان باخ، انطلاقًا من جميع الأدلّة الموجودة لدينا، بالطبع، تقنيًّا من الطراز الأوّل. كان أعظم أستاذ في فن (كونتربوان counterpoint)، يعزف

الأورغن، ويكتب الموسيقى ببراعة فنّيّة رائعة ـ ويفعل كلّ ذلك بدافع ديني نوعًا ما لتعظيم الله. وفي حال بتهوڤن وهايدن، يمكن فهم ما يفعلانه على أنّه موجّه، نوعًا ما، لمن يرعاهما من الأرستقراطيين. عندما تصل إلى مؤلّفين موسيقيين أمثال برامز، تجد أنّ ما يفعله في قاعة الحفلة ليس متعلّقًا بجمهور أو بمؤسّسة كالكنيسة، بقدر ما هو متعلّق بالموسيقى من الداخل. ما تراه هو نوع من اكتفاء الموسيقى والأداء الذاتيين تدريجيًّا ـ في عزلة عن الرعاة أو حتّى عن الجمهور. ذات مرّة سمّيتُ الأداء حدثًا متطرّفًا ـ أي أنه معزول عن سائر ما يسعى وراءه الإنسان في الحياة، إن سمّيناه دينيًّا أو فلسفيًّا وإلخ. يهمّني جدًّا أن أعرف ما إذا كان هنالك، بالنسبة للمؤدّي (للعازف) ذلك الشعور ـ أنّك قادر على التركيز فقط على هذا العالم الصوتيّ المحدّد الذي تخلقه؟

دانيال: أوافقك الرأي تمامًا في كلّ ما قلتَه، ربّما باستثناء أمر صغير. أعتقد أنّه حتّى لدى موتسارت، وبالتأكيد لدى بتهوڤن، كان هنالك اكتفاء ذاتي بالإضافة إلى الاهتمام الزائد بالأرستقراطيّة.

إدوارد: أوه، نعم، فعلاً. وهذا موجود أيضًا لدى باخ. يمكن للمرء أن يرى ذلك الاكتفاء الذاتي في أعماله المتأخّرة كـ «فنّ الفوغا». لِمَن كتبها؟

دانيال: نعم، لكنّي أعتقد أنّ هذا توازٍ هامّ جدًّا مع التطوّر الاجتماعي والسياسي للمجتمع في ذلك الوقت. كُتبت موسيقى باخ، في كثير من الأحيان، لتعظيم الله، وهي لذلك تستخدم أساليب ملحميّة. تصبح «الفوغا» عمليّة بناء حقيقيّة لمبنى موسيقيّ، الحجر تلو الحجر، الطابق تلو الطابق، لتعظيم الله أو الكنيسة. ثمّ إذا نظرتَ إلى هايدن وموتسارت، تجد ثورة في الهواء. يتمّ تنفيذ ذلك بأشكال مختلفة: شكل السوناتا بعناصره المتناقضة، إن كنتَ تسمّيها ذكريّة وأنثويّة، أم نشيطة وتأمّليّة. إنّك تتعامل مع عناصر موضوعة في حالة تجاور وتناقض فيما بينها.

إدوارد: والشيء نفسه في بتهوڤن...

دانيال: بل أكثر من ذلك، لكن مع وجود إيمان محدّد بطبيعة الحياة الإيجابيّة. بكلمات أخرى، ليس صدفةً أنّ المارش الجنائزي في «إرويكا» (البطولة)، يشكّل الحركة الثانية وليس الأخيرة. بالنسبة لي، أعتقد أنّ هنالك رمزًا في ذلك: أن يقول إنّ الحزن أيضًا انتقاليّ.

إدوارد: بكلمات أخرى، يجب أن تجرّبه لتصل إلى القناعة.

دانيال: في بتهوڤن المسألة كذلك فعلاً. ومن ثمّ، أثناء التطوّر بعد بتهوڤن المتأخّر وشوبرت المتأخّر، تصل إلى برامز وبرليوز و«لِيسْت» وڤاغنر ـ إلى ما يسمّى بالأسلوب الرومنسي بجرعة أكبر من السلّميّة اللونيّة، إلى أن تصل أخيرًا إلى «تريستان» ڤاغنر، التي تشكّل كتابةً نغميّة (توناليّة) متطرّفة.

إدوارد: في ڤاغنر، المسألة التي لطالما أدهشتني بقوّتها وغرابتها في الوقت نفسه هي نوع من ردّة الفعل المتطرّفة على فقدانه لعالم يمكن الاعتماد عليه بشكل أو بآخر. دعنا نسمّيه عالمًا خارجيًّا، عالم رجال ونساء وعادات ومؤسّسات، وإلخ. بكلمات أخرى، حتّى مع بتهوڤن، الذي كان ثوريًّا جدًّا، الذي لعب كثيرًا على التناقضات ـ دراما التناقضات، التي ذكرتَها، على سبيل المثال، في «إرويكا» ـ هنالك شعور بأنّ بإمكانه الاعتماد على العالم حيث يجري كلّ ذلك. يغمر المرء شعورٌ بأنّ الأحداث تجري في مكان حقيقيّ. الأمر الذي لطالما صعقني بشكل استثنائي حول ڤاغنر (وبالتوازي معه تطوّرُ روايات بالزاك وديكنز الضخمة في نهاية القرن التاسع عشر) هو الإحساس بأنّك لم تعد قادرًا على الاعتماد على العالم، بل عليك أن تصنع عالمًا خاصًّا بك. بالنسبة إليّ، اللحظة الأكثر استثنائيّةً لدى ڤاغنر هي بداية «ذهب الراين» Rheingold، حيث بسلسلة الـ مي بيمول (الخافضة E flat) الطويلة، يريد أن يوهمك بأنّها عمليّة ولادة العالم، وأنّه مَن يمنح تلك الحياة. ويخلق ذلك، بالنسبة إليّ،

شعورًا بالعزلة؛ أي أنّ عالم ڤاغنر الفنّي أو عالمه السمعيّ خاصٌّ جدًّا به بالذات لأنّه لا يتأثّر بالعالم الخارجي.

دانيال: نعم، لكنّي أعتقد أنّ التقدّم هو حقيقةً الشجاعة للتخلّص من دعم الماضي. أُنظر إلى التحوّل من باخ إلى هايدن وموتسارت وبتهوڤن من جهة، ومن الأخيرين إلى ڤاغنر. يمكنك القول إنّه بإمكانك الاعتماد على الله في عهد باخ، وفي عهد بتهوڤن لم يعد بإمكانك الاعتماد على الله. بات عليك الاعتماد على الأخلاق فقط. ويقول ڤاغنر إنّه ليس بإمكانك أن تفعل حتّى ذلك؛ يجب عليك أن تخلق إنسانًا جديدًا.

إدوارد: وبالطبع، إلى حدّ معين، يعتبر نفسه ذلك الإنسان. أقصد أنّ هناك شيئًا من زيغفريد [بطل أوپرا تحمل اسمه] فيه. أنت تعلم أنّه عندما يقوم زيغفريد، بصناعة السيف، في الأوپرا التي تحمل اسمه، يفعل ڤاغنر الشيء نفسه. لكن ما أحاول قوله هو أنّ على ڤاغنر البدء بالأجزاء الصغيرة، وهذه القطع موروثة جزئيًّا عن آخرين. لكن ما يريد أن يقنعك به هو أنّه صنعها من لا شيء. ويؤدّي هذا النوع المحدّد من الوهم ـ أنت تعلم أنّي بدأتُ من البداية فعلاً، ولستُ بحاجة لأيّ شيء آخر ـ إلى مسألة مقلقة جدًّا بالنّسبة إليّ، وهي عزلة الموسيقى عن العالم الاجتماعي والثقافي. بكلمات أخرى، نجد هنا إحساسًا بالعزلة الثقافيّة والجماليّة التي تتطلّب جهدًا أكبر بكثير من شخص كـ باخ، على سبيل المثال، الذي يكتب تحت حماية الكنيسة، تحت حماية مجتمع لا تحدّ فيه. لا يمنحك باخ شعورًا بتحدّي السلطات. في «المغنّون» Meistersinger، على سبيل المثال، يحاول ڤاغنر أن يخلق ألمانيا جديدة من حالة البلاد المقسّمة. بكلمات أخرى، إنّه أكثر طموحًا.

دانيال: نعم. لكن، كي نكون عادلين، لا أعتقد أنّه من الدقّة أن تقارن أوپرا ـ خصوصًا أوپرا بأفكار ڤاغنر وتطويره للأفكار ـ والموسيقى البحتة أو بمعظم المقطوعات الغنائيّة (كانتاتا cantata).

إدوارد: لا، لكن لا يمكن للمرء أن يتخيّل ڤاغنر يكتب قدّاسًا بمقام سي مينور (الصغير B minor). كما ترى، أنا أتحدّث حتّى عن ذلك. هنالك نوع من الاجراءات المتّفق عليها للقدّاس، والتي يجعلها باخ، بالطبع، شخصيّةً أكثر. لكن إذا قارنتَ قدّاس باخ سي مينور (الصغير B minor) لِنقُل بالقداس الاحتفالي Missa solemnis لبتهوڤن ستجد فارقًا شاسعًا. القدّاس الاحتفالي عمل غريب جدًّا نوعًا ما ـ إنّه، بالطبع، عمل متأخّر جدًّا. لكنّه لا يعطيك الانطباع بأنّ بتهوڤن يتمتّع بالثقة الكاملة كالتي يتمتّع بها باخ في هذا الموضوع، لا دينيًّا ولا جماليًّا.

دانيال: ذلك هو الفرق بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. إنّها لمفارقة عظيمة أنّ الموسيقى يمكنها أن تكون أقوى ما يمكن من حيث الحدّة والتعبير إذا ما عُزلت في غرفة أو في قاعة موسيقى. عمليّة عزل الموسيقى عن سائر الكون هامّة للغاية بحدّ ذاتها ، لأنّها، بشكل أو بآخر، عمليَّة خلق عالم الأصوات. إذا كان المستمع قادرًا وراغبًا بالارتباط بالنوتة الأولى من العرض، وأن يبقى متّصلاً حتى النهاية، دون أيّ تذبذب في التركيز، فيكون قد عاش كونًا بأكمله، إن كان ذلك في عمل قصير لـ شوبان، أو سيمفونيّة ضخمة لـ بروكنر. تعيش الموسيقى، من جهة، في عزلة، ومن جهة أخرى، تعكس، وكثيرًا ما تستبق، التطوّر الاجتماعيّ. في القرن الثامن عشر كانت سلطة الكنيسة مؤكّدة، وكان الناس يؤمنون إيمانًا أعمى في أمور كثيرة. ثمّ جاءت الروح الثوريّة التي بدأت مع هايدن وموتسارت وبتهوڤن، حيث السلّميّة اللونيّة بنسبة أكبر بكثير، وحيث التغييرات الشكليّة. شكل السوناتا شكل توتّري، كفاحيّ، تطوّريّ، لكنّه ما زال يحافظ على نظرة إيجابيّة ـ على قناعة بصحّة المجتمع والأفكار الإنسانيّة. يتحطّم كلّ ذلك عندما نصل إلى ڤاغنر، وكما قلتَ، إلى بالزاك وديكنز في الأدب. فجأةً، شكل السوناتا لا يعطي المؤلّفين الموسيقيين فعليًّا الأساس للتعبير الذي كان يعطيه لـ برامز. ولذلك، يخترع «لِيسْت» وستراوس القصيدة النغميّة (التوناليّة)؛ يبتدع ڤاغنر

الدراما الموسيقيّة. فجأةً تبدأ عمليّة تشريح تراتبيّة (هيراركيّة) النغمية ـ التي تقبّلت الأهمِّيَّة الأكبر لتآلفات تناغميّة (أكّورات) معيّنة ـ والتقليل من أهمِّيّتها. بكلمات أخرى، لم تعد هيراركيّة الله. لا يوجد حتّى هيراركيّة الطبقات الاجتماعيّة في المملكة. لديك الآن جمهوريّة مليئة بما هو نغميّ ومسيطر ودون المسيطر، وغيرها من المصطلحات الموسيقيّة، التي تدلّ على نظام وهيراركيّة، إلى أن ينتهي الأمر باللانغميّة، حيث النغمات الاثنتا عشرة متساوية.

إدوارد: أنا واحد من الذين يؤمنون فعلاً بما يقوله ثيودور أدورنو حول هذا التحوّل الذي وصفتَه للتو. أي أنّ هنالك تحرّكًا من الموسيقى المكتوبة من أجل المجتمع، في حال المؤلّفين الأقدمين أمثال باخ، وكذلك بتهوڤن أيضًا. هنالك تواصل بين بتهوڤن ومستمعيه، يتحدّاه بتهوڤن دائمًا بإفراطاته الغريبة والدراما الزائدة، التي تجعله مؤلِّفًا موسيقيًّا خارقًا للعادة إلى هذا الحدّ. لكنّ أدورنو يقول إنّه عندما تصل إلى أناس ك شونبيرغ، حيث جميع النغمات متساوية، تصل إلى نقطة يصعب معها جدًّا الاستماع إلى الموسيقى. وفي الحقيقة، يقول أدورنو فعليًّا إنّ الموسيقى من هذا النمط ليست للاستماع إليها. نوعًا ما، لا يمكن سماعها، لأنّها مجهود يكاد يكون أكثر من اللازم لفهم العالم الصوتي الرذاذي والمنظم كلِّيًّا لعمل من اثنتي عشرة نغمة. لا يوجد إحساس بالدراما والتناقضات الموجودة، لنقل، في إحدى سوناتات بتهوڤن، ولا يوجد دراما أو تطوّر وتأكيدات، وفي النهاية النفي، لنقل، كما لدى ڤاغنر. لذلك، تساءلتُ، عندما تعزف شونبيرغ، هل تشعر بنوع من العزلة أو عدم التواصل مع ما تفعل بالمقارنة، لنقل، مع عزف «لِيسْت» أو «باخ»؟

دانيال: ما زلتُ أعتقد أنّ الإحساس الأكبر بالعزلة والبعد عن كلّ شيء، بالنسبة إليّ ـ لكن هذه مسألة ذاتيّة جدًّا، ولا أدّعي فيها الموضوعيّة ـ هو في

بتهوڤن المتأخر. إذا نظرتَ إلى «الفوغ الكبير» Grosse Fuge، وإلى مقتطفات من «القدّاس الاحتفالي»، وإلى «تنويعات ديابلّي» Diabelli Variations أو السوناتات الثلاث الأخيرة للبيانو، تلك هي العزلة وذلك هو البعد التام عن العالم، أكثر بكثير من شونبيرغ.

إدوارد: سمعتك تعزف شونبيرغ منفردًا قبل عدّة أعوام، حيث كان هنالك شغف وإحساس رومنسي ونوع من البحث المتحمّس تمامًا؛ بينما في بتهوڤن المتأخّر، الذي تتحدّث عنه هنالك قوّة كبيرة جدًّا، وكما وصفتَها، كئيبة إلى أبعد الحدود، ونوعًا ما فيها شيء من العناد. بكلمات أخرى، عوضًا عن الحلول، تحصل على تفكّك الأشياء. أليس هذا ما تشعر به؟

دانيال: نعم. لكن أعتقد أنّك تشير إلى كونسرت عزفتُ فيه العمل رقم ١١ لشونبيرغ، وهي قطعة مبكرة نسبيًا، ولذلك، فيها نوع من الشغف التعبيري.

إدوارد: صحيح.

دانيال: لكنّي أعتقد أنّ عناصر بناء التوتّر التناغمي (الهارموني) وخفضه، الأساسيّة في النظام التونالي، تلاشت تقريبًا مع النغمات الاثنتي عشرة. لا نقاش حول ذلك. من جهة أخرى، أجد التراكم قويًّا جدًّا في موسيقى ذات النغمات الاثنتي عشرة، كالتي تحصل عليها لدى بروكنر: تصعيدات كريشندو ضخمة، عندما يتمّ تكرار التسلسلات الواحدة فوق الأخرى، أحيانًا مع انعدام كامل للتطوّر التناغمي (الهارموني)، حيث تحصل فقط على تكرار «الموتيف» بتزايد مستمرّ للتوتّر وارتفاع الصوت. إن تعبيريّة التراكم لقويّة جدًّا، بالنسبة إليّ، إن كان في شونبيرغ أو بيرغ.

إدوارد: لكن ليس في ڤيبرن. يكاد ڤيبرن يقوم بعمليّة تشريح أو تصوير أشعّة لمعاصريه، نوعًا ما، وكأنّها ردّة فعل على ما كنت تَشْرحه.

دانيال: لستُ مقتنعًا بأنّ النظام التونالي هو اختراع بشري محض، كما لستُ مقتنعًا بأنّه قانون من قوانين الطبيعة. فأنا أتذبذب بين الاثنين.

إدوارد: أتقصد أصله؟

دانيال: نعم، وفي وجوده أيضًا. وأعتقد أنّه في شونبيرغ، أحيانًا، عندما تراقب النغمات الاثنتي عشرة في بحثها عن المساواة ورفض هيراركيّة النغميّة، ولا يستطيع هذا أن يقاوم عاملاً معيّنًا من النظام الذي اعتادته الأذن والذي يصبو إلى نوع من توافق الأنغام. والنشاز، عندما يكون متطرِّفًا، كما هو عند شونبيرغ أحيانًا، ينتج نوعًا من توافق الأنغام، الذي على الأرجح غير مرغوب فيه تمامًا من قبل المؤلّف. والصعوبة في الاستماع إلى أعمال كثيرة من مدرسة ڤيينا الثانية متعلّقة بعدم ألفة المستمع معها. أعتقد أنّك إذا استمعتَ إليها المرّة تلو الأخرى، فهي بالطبع أكثر تعقيدًا من سيمفونيّة بسيطة لـ هايدن. في سيمفونيّة هايدن من الأسهل بكثير أن تتذكّر الألحان؛ تتذكّر أنماطًا إيقاعيّة معيّنة. من الواضح أنّ العمل رقم ١٦ لـ شونبيرغ يتطلّب جهدًا أكبر بكثير للفهم والاستيعاب؛ لكنّي أعتقد أنّه ما إن تفعل ذلك حتّى يتلاشى، أو ينحسر، عامل التوتّر والتخلّي عن التوتّر، أمّا عامل التراكم كتعبير فيصبح أقوى كثيرًا جدًّا. وعندئذ عليك أن تسأل نفسك: هل للموسيقى هدف، هدف اجتماعي، وما هو هذا الهدف؟ هل هو توفير الراحة والتسلية، أم طرح تساؤلات مزعجة على الموسيقي وعلى المستمع؟ إذا نظرتَ إلى الدور الذي لعبته الموسيقى، والذي لعبه المسرح والأوپرا أكثر من الموسيقى ـ في المجتمعات والأنظمة الشموليّة (التوتاليتاريّة)، لرأيتَ أنّها كانت المكان الوحيد حيث يمكن توجيه نقد للأفكار السياسيّة والاجتماعيّة الشموليّة. بكلمات أخرى، عزفُ بتهوڤن في ظلّ النازيين أو في ظلّ أيّ نظام توتاليتاري آخر، إن كان يساريًّا أو يمينيًّا، يصبح فجأة نداءً للحرِّيَّة، بل ويصبح نقدًا مباشرًا لسياسات النظام، ولذلك، فهو مزعج أكثر بكثير فعليًّا،

وفي الوقت نفسه إنهاضيّ. إنّها لمسافة بعيدة عن التسلية في المشاهد الراقصة Divertimentos لموتسارت أو فالسات يوهان شتراوس.

إدوارد: هنالك وجهة نظر بأنّ الأدب يكون شيّقًا أكثر عندما يُكتب في ظروف رقابة مشدّدة، بحيث يعير المرء اهتمامًا كبيرًا لجميع أشكال الإبداع والحِيَل التي لجأ إليها الكاتب. بالنسبة إليّ، المقلق هو أنّه في مجتمع كمجتمعنا، حيث الفن والموسيقى يشكّلان جزءًا من رفاهية الروتين ـ فعلى سبيل المثال، هنالك اشتراك سنوي مع الفرق السيمفونيّة، وفي اليوم الفلاني ستعزف أوركسترا شيكاغو سيمفونيّات بتهوڤن وبرامز: كيف يمكن للمرء أن يحدّد هدف الموسيقى في سياق كهذا؟ أهو تعزيز الوضع الراهن، بما أنّه لا حاجة لتحدّيه. أنت لا تنتقد بالطريقة ذاتها التي تنتقد فيها مجتمعًا كالذي وصفتَه للتو، حيث تقف سيمفونيّات بتهوڤن التسعة أو «فيدليو» كنوع من التأكيد على الحرِّيَّة التي لا وجود لها إلاّ في ذلك. ما معنى هذه الأعمال إذًا في مجتمع يوجِد حدًّا مقبولاً، نوعًا ما، من الحرِّيَّة، كما في هذا المجتمع؟ هل هي مجرّد تأكيد للوضع الراهن؟ هل تؤكّد سلطة وجاذبيّة مؤسّسة الأوركسترا، التي تصبح نوعًا من الرمز لازدهار المجتمع؟ أشعر كمثقّف بأنّه لا يهمّني اكتشاف ذلك المرّة تلو الأخرى. ما يهمّني هو أن أتحدّى المعطيات. ما نظير ذلك في الموسيقى، في عزف الموسيقى؟ أتساءل إن كان ذلك ممكنًا.

دانيال: نعم. أعتقد ذلك. لنبق، من أجل الجدال فقط، مع مثال بتهوڤن، ودعنا نعزل أنفسنا عن «ڤيدليو»، التي تتضمّن أفكارًا ونصًّا. دعنا نبقى مع الموسيقى البحتة. ما الدور الذي يمكن أن تلعبه سيمفونيّة «إرويكا» اليوم؟ أنت لا تعزف سيمفونيّة «إرويكا» فقط لأنّها مقطوعة مشهورة جدًّا، وتضمن أنّ عددًا أكبر من الناس سيشترون تذاكر وسيأتون ليسمعوا الحفلة. وليس بالضرورة أن تكون «إرويكا» ابتُدعت كنقد للمجتمع أو لنظام سياسي معيّن؛ كما لم تُكتب لتمجيد الثورة الفرنسيّة، وما إلى ذلك. أعتقد أنّ هنالك

رسالة شخصيّة هامّة جدًّا في كلّ من أعمال بتهوفن هذه. بكلمات أخرى، نعم، لدينا في الغرب، كما صدقتَ وقلت، مستوى من الحرِّيَّة مقبولٌ للحياة، لكن إلى أيّ درجة الإنسان حرّ؟ كيف يتعامل الإنسان مع نفسه؟ كيف يتعامل مع مشاكل وجوده؟ كيف يتعامل مع مشكلة مكانه في المجتمع؟ كيف يرى نفسه؟ كيف يتغلّب على قلقه، على ألمه؟ كيف يتصرّف مع المرح؟ كيف يتعامل مع كلّ هذه الأمور؟ كلّ هذا، بل وأكثر بكثير، بالنسبة إليّ، هو جوهر سيمفونيّات بتهوفن. هنالك نظائر، مئات النظائر. على سبيل المثال، إذا نظرنا مجدَّدًا إلى سيمفونيّة بتهوفن الرابعة من وجهة نظر تناغميّة (هارمونيّة) بحتة، سنجد أنّ المقدّمة بحثٌ عن النغميّة. تبدأ بـ سي بيمول (خافضة B flat) وحيدة. يمكنها أن تكون سي بيمول (خافضة B flat). يمكنها أن تكون «لا دييز» (رافعة A sharp). يمكنها أن تكون أيّ نوع من النغميّة (التوناليّة). وبعد ذلك، تتحرّك الأوتار، كأنّها موحّدة، دون أن تعطيك أيّة فكرة عن النغميّة. ثمّ، في نهاية هذه المقدّمة، تكون أنت بشكل أساسي في ائتلاف سي بيمول (خافضة B flat) المسيطر الذي بدأت القطعة به، باستثناء أنّه في البداية لم يكن واضحًا ما إذا كان سلّم ماجور (كبيرًا) أم سلّم مينور (صغيرًا). وبعد ذلك، فإنّ الجزء السريع Allegro الأساسي في الحركة، الجزء الأوّل بأكمله، بموضوعَيه، هو تأكيد للـ سي بيمول (الخافضة). ما هو الهدف من ذلك؟ الهدف هو تأسيس إحساس آمن جدًّا بنغميّة البيت. بكلمات أخرى، أصبحت سي الخافضة بيت الموسيقى. ثمّ، من خلال تغيير هارموني ذكي ـ بكلمات أخرى، عندما تصبح الـ سي بيمول (الخافضة) والـ «لا دييز» (الرافعة) النوتة نفسها ـ نجد أنفسنا في نهاية تطوّر المقطع فجأة على أرض غريبة كلّيًّا. لماذا غريبة؟ لأنّ البيت كان قد أنشئ. وهذا ما أسمّيه علم نفس النغميّة. إنّه يخلق إحساسًا بالبيت، بالذهاب إلى أرض مجهولة ومن ثمّ العودة منها. إنّها عمليّة شجاعة وحتميّة. هنالك تأكيد المفتاح ـ يمكنك أن تسمّيها تأكيد الذات إن أردت، راحة الإحساس

بالمكان المألوف ـ كي يكون بالإمكان الذهاب إلى مكان مجهول تمامًا وتكون هنالك الجرأة للضياع، ومن ثمّ لتجد مجدّدًا ذلك المسيطر المشهور، بطريقة غير متوقّعة، تقودنا عائدين إلى البيت. أليس هذا نوعًا من النظير للعمليّة التي يمرّ بها كلّ إنسان في حياته الداخليّة كي يؤكّد كينونته، ومن ثمّ لتكون لديه الجرأة لإطلاق عنان تلك الهويّة كي تجد طريق العودة بعد ذلك. أعتقد أنّ هذا هو ما تعنى به الموسيقى. لا أقول إنّها دائمًا نقد للمجتمع أو للإنسان، لكنّها نظير للعمليّة الداخليّة للأفكار والأحاسيس الشخصيّة جدًّا للإنسان. أعتقد أنّ هذا هو بتهوڤن. لستُ أدري إن كنتُ قد أقنعتك أم لا.

إدوارد: لا، أعتقد أنّ ذلك مقنع. ما وصفتَه هو مجاز ينطبق على إحدى الأساطير العظيمة التي نجدها في الأدب، وهي أسطورة البيت والاكتشاف والعودة: [ملحمة] الأوديسة. هنالك توازٍ بالتأكيد بين استكشافات بتهوڤن وهوميروس، لكن الشجاعة في المغادرة ثمّ العودة ليست مجرّد تجوال وعودة؛ إنّها مسألة معيّنة معقّدة للغاية. يغادر أوليسيوس البيت، يترك بينيلوبي ورفاهيته في إيثاكا. يذهب إلى الحرب ويعود بعد نهايتها. لكنّها ليست مجرّد عودة ـ هنا تكمن قوّة الأوديسة الرائعة ـ إنّها عودة من خلال سلسلة من المغامرات ينجذب إليها الواحدة تلو الأخرى. كان بإمكانه أن يعود إلى البيت ببساطة. لكنّه رجل فضوليّ أيضًا. إنّها ليست مجرّد مسألة مغادرة البيت، بل مسألة مغادرة البيت واكتشاف أمور كانت تجذبك كما كانت تهدّدك. ذلك هو الهدف. كان بإمكانه تجنّب مغامرته مع بوليفيموس، العملاق الضخم الأعور. لكنّه شعر أنّ عليه أن يتحدّث معه، كان عليه أن يعيش تجربة مباشرة بتحدّي المخلوق الرهيب، كي يعود في النهاية إلى البيت، عبر هذه الأنواع من المغامرات، والتي ليست كالعودة إلى البيت ببساطة بعد يوم عمل في المكتب.

دانيال: طبعًا. المسألة متطابقة في شكل السوناتا. الإعادة ليست كالجزء

الأوّل، رغم أنّ النوتات هي النوتات ذاتها.

إدوارد: نعم، بالضبط. لذلك هنالك نوع من الشعور بتدخّل ما، حتّى وهو في البيت، عندما يعود إليه. إنّه مكان من نوع مختلف. يمكنه أن يكون أغنى. ربّما هنالك تهديد فيه. إنّه أكثر تعقيدًا، كما يلاحظ كافافي Cavafy. لذلك فهي ليست العودة المؤكّدة حيث ينتهي كلّ شيء. إنّها العودة التي تشعر معها بأنّ شيئًا جديدًا قد يبدأ. لذلك، فإنّ هذا هو أحد أنواع التجارب القويّة جدًّا. نجد تجربة أخرى في الإلياذة، وهي تجربة تجوال وتشرّد. وبعبارة أخرى، إنّهم أناس ـ أقصد اليونانيين، بما أنّ هوميروس يركّز عليهم - بعيدون عن بيوتهم، وكثيرون منهم، كـ أخيل، سوف يموتون؛ لن يعودوا إلى البيت. وبعبارة أخرى، لا عودة هنا، بل حتميّة عميقة بلا نهاية. لذلك، فإنّها تجربة ليست فعليًّا عن اليأس فقط ـ لا ليس اليأس ـ إنّها فعليًّا تجربة مغامراتيّة خارقة للعادة، لكنّها أيضًا تجربة موت متواصل.

دانيال: ماسادا.

إدوارد: لكن في ماسادا، على سبيل المثال، نوع من المعنى: نحن لا نريد أن يقتلنا الرومان. لكن في الإلياذة، يتحدّث هوميروس فعليًّا عن قوّة شبيهة بالموت البحت. هنالك شيء من اللاعقلانيّة فيها. هذه حرب مستمرّة منذ عشر سنوات. ما هدفها؟ نسي المقاتلون السبب الأصلي كلّيًّا. وهنالك نوع من عرض العضلات، وروح الشجاعة العسكريّة، ونوع من التهوّر، بلا هدف في النهاية سوى القتال نفسه. أتساءل ما إذا كان هنالك نظير لذلك في الموسيقى، في مدرسة ڤيينا الثانية، حيث انعدام النغميّة يُعتبر نوعًا من التشرّد، نوعًا من المنفى الأبدي لأنّك لن تعود. وأعتقد أنّ ذلك النموذج موجود في التجربة البشريّة.

دانيال: أتقصد مدرسة ڤيينا الثانية كموسيقى للاجئين؟

إدوارد: نعم. موسيقى المنفيين ـ ليس فقط من العالم الاجتماعي، بل ومن العالم النغمي (التونالي) أيضًا، إذا كان العالم النغمي حينما يَرثونه هو العالم المقبول، عالم العادات والتقاليد، ونوعًا محدّدًا من القوّة السليمة.

دانيال: لم أفكّر في ذلك من هذا المنطلق، لكنّ الطريقة التي شرحتَهُ فيها مقنعة جدًّا.

إدوارد: ما لديك أيضًا في الأدب الحداثي لتلك الفترة هو محاولة، نوعًا ما، للشفاء والعجز عن فعل ذلك، لنقل في أعمال بروست وجويس وإليوت وغيرهم.

دانيال: هنالك حدود لهذه التداعيات، باستخدام مصطلحات محدّدة. تهدّد الكلمات كـ «الإعتاق» أو «المجد» أو «الثورة»، أو أيًّا كانت، تهدّد بخطر استخدام الموسيقى بعد ذلك، حتّى ولو على مستوى اللاوعي لوصف هذه الأفكار. أعتقد أنّ التعبير الحقيقي للموسيقى البحتة موجود في عالم الصوت والعلاقات الصوتيّة نفسها. ومن ثمّ، سيتمكّن المستمع من تطبيق ذلك على أيّة حالة يجد نفسه فيها، إن كانت حالة راحة، أو حالة تشرّد أو حالة كفاح.

إدوارد: ألا تشعر بهذه الصور تدور في رأسك كموسيقيّ؟

دانيال: لا. لا أرى صورًا من أيّ نوع. حتّى في ڤاغنر. بالطبع، درستُ النص وحلّلتُ الأفكار الموجودة فيه؛ لكنّي أحاول دائمًا أن أجد التعبير الحقيقيّ عنه في الموسيقى ذاتها ـ وفي كثير من الأحيان، عندما أجد ما أعتبره المعنى الحقيقي للموسيقى، يكون متماشيًا مع النص؛ وإن لم يكن كذلك، إذًا فالنص غير ملائم، وعندئذ يكون هنالك خلل ما. لكنّي لا أؤمن بدراسة النصّ أوّلاً ومن ثمّ محاولة إيجاد طريقة لتركيب الموسيقى عليه، لأنّه بالرّغم من أنّ ڤاغنر كتب النصّ أوّلاً وبعده الموسيقى، فقد كان يبحث عن شكل فنّي

يوحّدهما. وقد وحّد الصوت والكلمات بحيث تتماشى معًا يدًا بيد دون انقطاع. ولا يأتي التعبير فقط من حقيقة أنّ هنالك مشاعر هامّة جدًّا يتمّ التعبير عنها، إن كان الحبّ أو الموت أو أيًا كان، لكن بشكل أو بآخر يكاد الصوت أو المقطع اللفظي، بترابطه مع صوت معيّن في الموسيقى، يكون جزءًا من التعبير [كالكلمات التي تعبّر عن أصوات: رنين، ذبذبة...]. وأعتقد أنّه إذا درس المرء النصّ أوّلاً ثمّ رأى كيف تنطبق عليه الموسيقى، سيرى أنّها تنطبق بالطبع، لأنّها كُتبت لتفعل، لكنّك عندئذ لا تحصل على العمق التعبيري نفسه في الموسيقى كما لو حاولتَ أن تدرسهما كلاً على حدة. أعتقد أنّ على المرء دراسة النصّ الموسيقي والنصّ الأدبي بشكل مستقلّ تمامًا، وبعد ذلك، يرى كيف يتطابقان. لكنّك تقلّل من إمكانيّة التعبير إذا حاولتَ أن تُخضع الموسيقى إلى تحليلك للنصّ. لهذا السبب أنا لا أستخدم صورًا، رغم أنّ استخدام الصور يكون مسلّيًا جدًّا أحيانًا. أعتقد أن كارايان هو الذي قال إنّ هنالك ستّ ملاحظات فقط يمكنك أن توجّهها للأوركسترا: عالٍ أكثر ممّا ينبغي؛ منخفض أكثر ممّا ينبغي؛ متأخّر أكثر ممّا ينبغي؛ مبكّر أكثر ممّا ينبغي؛ سريع أكثر ممّا ينبغي؛ بطيء أكثر ممّا ينبغي. بالطبع، يجب أن يكون ذلك نتيجةً لاستيعاب المحتوى الكامل للعمل كي تستطيع فعل ذلك.

إدوارد: هنالك توازٍ آخر بين ما تعزفه وما تقوده وبين ما أكتبه وأحاضر فيه. الكثير ممّا نفعله يعود أساسه للقرن التاسع عشر، بينما نحن أناس القرن العشرين والواحد والعشرين. عندما أكتب وأحاضر عن أعمال الماضي، أحاول قدر الإمكان شرحها وتقديمها كإبداعات تابعة لزمنها. بالنسبة إليّ، إنّ رواية لـ جين أوستن أو أوبرا «عايدة» لـ ڤيردي عملان موجودان، في حالة أوستن، في بداية القرن التاسع عشر، وفي حالة ڤيردي في نهاية القرن التاسع عشر؛ وأحاول قدر الإمكان في قراءتي لهما أن آخذ ذلك في الحسبان. بكلمات أخرى، لا يمكنني أن أتوقّع من جين أوستن أن تكون بإمكان بروست. من الطبيعي أنّ هنالك أمورًا محدّدة تستطيع هي أن تفعلها ما كان لـ

بروست أن يفعلها أو أن يفكّر في فعلها؛ والشيء ذاته ينطبق على ڤيردي في «عايدة»، حيث يوجد توقّع حول طبيعة الأوبرا وجمهورها، الذي انفرد بها زمانه. لكنّي أتساءل، في كثير من الأحيان، بسبب اهتمامي بالماضي، ما إذا كنتُ منغمسًا في الماضي أكثر ممّا ينبغي. عندما تقود أوركسترا وتعزف فأنت في الحقيقة لا تهتمّ بالأساس بعزف أعمال عصرك، رغم أنّك تفعل ذلك. إنّك تعزف بالتأكيد أعمالاً لمؤلّفين معاصرين. لكنّ العمود الأساسي في حياتك، كما في حياتي، هو الأعمال العظيمة من الماضي. لذلك، يطرح سؤال نفسَه: إلى أيّ مدى تشعر بأنّك تشوّه أعمال الماضي لتضعها، لنقل، في سياق أوركسترا عظيمة من نهاية القرن العشرين كأوركسترا شيكاغو السيمفونيّة؟ عندما تأخذ عملاً، لنقل سيمفونيّة لبتهوڤن، أُلّفت لمكان محدّد ـ أوركسترا ومكان أصغر بكثير ـ وتحوّلها لتُطابق القرن العشرين، ينتهك ذلك حرمة الماضي إلى حدّ ما. هل تشعر، كما أشعر أنا، بأنّ هنالك نوعًا من حركة ذهاب وإياب دائمة بين متطلّبات الماضي ومسألة وثاقة الصلة بالحاضر؟

دانيال: نعم، بالطبع، هذا موجود. لكنّي أعتقد أنّ كلّ عمل فنّي عظيم ذو وجهين: الأوّل موجّه نحو زمنه والآخر نحو الأزليّة. بكلمات أخرى، هنالك ميزات معيّنة في سيمفونيّات أو أوبرات موتسارت مرتبطة ارتباطًا واضحًا بزمانها وليس هناك ما يجمعها بالحاضر. «حقّ السيّد» الذي يتمتّع به «الكونت» في «ڤيغارو» محصور تمامًا بزمانه. لكن هنالك أمرًا لازمني في هذه الموسيقى ، وهذه الناحية منها يجب أن تُعزف بنوع من الإحساس بالاستكشاف.

إدوارد: لكن لماذا تطلق عليها صفة الخلود أو الخروج عن الزمان؟ أنت في زمن محدّد، لستَ خارج الزمان. . . لذلك يمكن تحديثها ـ هذا ما تريد أن تقوله، نوعًا ما.

دانيال: إنّها خارج الزمان بمعنى أنّها غير محصورة بذلك الزمان، إنّها دائمة

العصريّة. لا ينطبق هذا على كلّ عمل. لا أعتقد أنّ «عايدة» معاصرة بشكل دائم، لكن بتهوڤن المتأخّر كذلك بالتأكيد. والكثير من [أعمال] ديبوسي كذلك. أعتقد أنّه بذلك يصل المرء إلى مسألة الذوق والذاتيّة. للسبب ذاته يمكنني أن أذكر ثلاثة مؤلّفين عزفتُ معهم بانتظام ـ بل وأقول بانتظام مخيف بالنسبة إلى بعض المشتركين معنا في شيكاغو سيمفوني ـ پيير بوليز، هاريسون بيرتويسل، إليوت كارتر: ثلاثة مؤلّفين موسيقيين معاصرين.

إدوارد: مؤلفون صعبون.

دانيال: مؤلّفون صعبون، وكما قلتُ، عزفتُ معهم بانتظام «مخيف» لأنّي أؤمن باستيعاب الحالات الصعبة، الموسيقى الصعبة، أو أيّ نوع آخر من الصعوبات، من خلال الألفة. الألفة في هذه الحالة لا تولّد الازدراء، بل تولّد التفهم.

إدوارد: ألا تعتقد أنّ ذلك يلغي اللهفة؟

دانيال: بتاتًا. أعتقد أنّه من المفترض على المرء أن يعزف موتسارت وبتهوڤن بشعور عظيم بالاستكشاف وباللامتوقّع. بكلمات أخرى، يجب عليك أن تكون قادرًا أن تجذب المستمع فورًا إلى المقطوعة، بحيث يقوم بالرحلة رغم أنّه يعرف ما الآتي. يجب عليك أن تجعله ينسى أنّه يعرف.

إدوارد: تقريبًا كممثّل يلعب دورًا. تعرف ماذا سيحدث في هاملت، لكن ما تفعله هو أنّك تعيشها مرّة أخرى فعليًّا. هذه هي المسألة أليس كذلك؟

دانيال: وبالطريقة نفسها ـ أو بالأصحّ من المفارقة ـ تعزف بوليز وكارتر وبيرتويسل بشعور من «استيعاب النفس» كما تفعل عندما تعزف سيمفونيّة لـ هايدن أو موتسارت. وأعتقد أنّ ذلك ممكن. لكنّ الميزة الأولى الأهمّ في عزف موسيقى جديدة هي الوضوح: المسموعيّة؛ شفافية الخامة؛ النجاح الحقيقي للعلاقات الديناميكيّة، بما أنّنا لا نتحدّث عن الهارموني هنا؛ حول

كلّ عناصر التعبير الموجودة في الموسيقى. لماذا تعبّر النوتة القصيرة بطريقة مختلفة عن النوتة الطويلة؟ أعتقد أنّ ذلك أيضًا يمكن تفسيره من خلال العلاقة بين الصوت والصمت. والنوتة القصيرة بطريقة مجازيّة بسيطة هي موت سريع نوعًا ما. والنوتة الطويلة تحدٍّ للموت؛ وهنالك نوع من الشوق للأبديّة وصراع ضدّ سيولة الحياة، سيولة الطبيعة، أو كما تريد أن تسمّيها. لكن، نادرًا ما تحصل على هذا الشعور بالوضوح في العروض الأولى أو في عروض الموسيقى الصعبة جدًّا. ومن هذا المنطلق، أعتقد أنّ پيير بوليز كان شخصيّة شديدة الأهمِّيَّة في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ جعل أعمالَ مدرسة ڤيينا الثانية مسموعةً بوضوح تامّ. ولا علاقة لذلك بالموقف المثقّف، البارد، التحليلي. إذا قارنتَ أداءً جيِّدًا لـ شونبيرغ و«بيرغ»، حيث كلّ ذلك الوضوح، مع بعض العروض التي تُقدَّم بشكل تعميمي جدًّا، لرأيت أنّ فهمها مستحيل. وأعتقد أنّ عظمة الموسيقيّ العازف مرتبطة ارتباطًا مباشرًا باهتمامه بالتفاصيل. تكمن الصعوبة في أن تتعامل مع كلّ تفصيل وكأنّه العنصر الأهمّ، وفي الوقت نفسه بدون أن تفقد النظرة الشاملة على العمل ككلّ. من السهل جدًّا أن تفعل واحدًا من الاثنين، لكن دمجهما معًا ليس بالسهل. عندما تتحدّث عن [أعمال] كارتر المعقّدة، على سبيل المثال، يتطلّب ذلك براعة مميّزة. وليس من السهل أيضًا على موسيقيي الأوركسترا فهم ذلك. ويمكن تنفيذ ذلك فقط بتكرار المقطوعة خلال الموسم: يتمّ عزف بعض الأعمال بانتظام، وفي المرّة السابعة أو الثامنة، يتمكّن المستمع من سماعها أيضًا. وستعزفها الأوركسترا بشكل مختلف تمامًا. عزفنا «إكسودي» Exody لـ هاريسون بيرتويسل في شيكاغو. إنّه عمل طويل جدًّا ومعقّد، وبعض الناس من الجمهور غادروا لأنّهم ببساطة وجدوه صعبًا ومزعجًا أكثر ممّا ينبغي، لكنّ الأوركسترا عزفته بشكل رائع. كانوا قد تدرَّبوا جيِّدًا عليه، وعزفناه ثلاث مرّات أو أربع في كانون الثاني / يناير ١٩٩٨. ثمّ تركناه وشأنه. عدنا إليه مجدّدًا في أيلول / سبتمبر لنعزفه في الحفلات الراقصة في

لندن. وبالطبع، عدنا إليه من حيث تركناه في كانون الثاني. بكلمات أخرى، كان لدينا تراكم في ذلك الحين. ولا أستطيع أن أقول أبدًا إن كانت العروض في أيلول أفضل أم لا، لكن كانت هنالك ألفة، ما يعني أنّ بإمكانك المقارنة، لديك شيء جرّبته من قبل. ولذلك، تعزفه الأوركسترا بشكل مختلف في المرّة الثانية أو الثالثة. وهذا هامٌّ جدًّا. بالنسبة إليّ، الفكرة هي أن تعزف موتسارت وبتهوفن وكأنّها المرّة الأولى ـ وكأنّها مقطوعة كُتبت مؤخّرًا ـ وأن تعزف أعمال بوليز وكارتر وكأنّ لديهما خبرة مئة عام.

إدوارد: وكأنّ لها تاريخًا، بينما هي في الحقيقة أعمال جديدة من عصرنا هذا. أجد تجربة موازية لقارئ وكاتب الأدب، حيث العمل المعقّد ـ لنقل، قصيدة لـ جيرارد مانلي هوبكينز، أو رواية لـ جوزيف كونراد ـ يمكن قراءته، لكنّ هنالك دائمًا شيئًا محيّرًا فيه. لا يمكنك أبدًا أن تضع إصبعك عليه. لكنّ، بالنسبة إليّ، الفكرة هي أن أقرأه وأقدّمه لأضع نفسي في النهاية مكان الكاتب وهو يكتبه. بكلمات أخرى، ليس وكأنّ هنالك عملاً وأنت تكرّره فقط؛ بل من خلال القراءة بطريقة بديلة فعلاً، إنّك تنتج العمل بشكل جديد. أقصد، هذا هو الشعور الذي تمرّ به، كي تتآلف مع العمل نوعًا ما، حيث تشعر أنّك في نقطة بدايته وتتحرّك معه وهو ينفتح. إذًا، هنالك، في رأيي، نوع من الهويّة في الموسيقى أيضًا، حيث لا تشعر وأنت تعزف أو تقود فرقة أنّك مجرّد عازف أو قائد فرقة. ويمكن للمرء أن يرى ذلك مباشرة في العرض. تعلم فورًا عندما يكون الأداء «من الخارج». هنالك تعبير رائع، نحن نقول، «هو متجه نحو الداخل»؛ بكلمات أخرى، أنت والمقطوعة الموسيقيّة على المستوى ذاته من الانفتاح والانغلاق. وبالطبع، هنالك كمّ معيّن من التحضير الفنّي، التدريب، الذي يشكّل جزءًا من تجربة المؤدّي، الموسيقيّ، المترجم. لكن يجب أن تكون قادرًا على الذهاب أبعد من ذلك كلّه وأن تعيش المقطوعةَ تحت شروطها هي في الوقت الذي تقدّمها، فعليًّا، على أنّها نتاجك أنت. والسؤال

هو: إلى أيّ مدى يُسمح بالتشويه، وما هو مدى الحرِّيَّة التي يملكها المرء؟ أعتقد أنّها دائمًا مسألة إخلاص بشكل من الأشكال. وأنت تقدّم شيئًا جديدًا أو شيئًا ليس لك، تشعر بنوع من الوفاء والإخلاص للعمل، لكن يجب أن يكون لديك أيضًا شعور بالإخلاص لنفسك كمترجم [ذلك العمل]. بكلمات أخرى، إنّها طريقتك الخاصّة لفعل ذلك، ويجب أن تقنع الآخرين أنّها الطريقة المثلى. والاختبار النهائي للإقناع بعملك هو أنّه يبدو للسمع وكأنّه يؤلَّف ويُعرض في تلك اللحظة بالتحديد.

دانيال: طبعًا.

إدوارد: ومن ناحية محدّدة، وأنت تعزف كارتر، تكون دانيال بارنبويم نفسه الذي عزف بتهوفن وباخ وڤاغنر، بحيث يُضغط التاريخ بأكمله، كما هو، في أداء تلك المقطوعة. وبالمقارنة، ما أشعر به كقارئ أو كاتب أو أستاذ أو ناقد، هو أنّه عندما أقرأ عملاً معاصرًا، لنقل مسرحيّة لـ «بيكِت»، فأنا قرأت أيضًا شكسبير وكلّ المسرحيّات الأخرى السابقة، ولكنّي أحشرها أيضًا في خدمة العمل المعاصر الذي يتمّ عرضه أمام جمهور وكأنّه للمرّة الأولى.

دانيال: طبعًا: لكن لا يجوز أن ننسى أنّ كارتر أيضًا يعرف ڤاغنر وموتسارت وديبوسي، وأنّ موسيقاه ما كانت لتكون ممكنة بدون تلك المعرفة. لكنّي أعتقد أنّه في النهاية، لمن التواضع الزائف أن أقول كموسيقيّ عازف، «أنا خادم الموسيقى. اهتمامي الوحيد هو الإخلاص. كلّ ما أريده هو أن أعزف الموسيقى تمامًا كما هي في النصّ.» إنّها إمّا وقاحة إلى أبعد الحدود، أو تواضع زائف، لأنّها استحالة موضوعيّة. النوتة ليست العمل.

إدوارد: لا، لا، لكن ما أحاول قوله هو أنّه مطلوب من الوقاحة أن تقول، «حسنًا، إنّها مقطوعته هو، لكنّي مَن يعزفها الآن.» أنت تفهم ما أحاول قوله: هنالك نوع من الاستقلاليّة لدى المرء.

دانيال: لكنّي أعتقد أنّه ما لم تكن قادرًا على استيعاب المقطوعة إلى درجة الشعور بأنّها جزء منك، حتّى وإن كانت غير مكتملة، فلا يجوز أن تعزفها. أعتقد أنّه في اللحظة التي تفعل فيها ذلك، يجب أن يكون لديك شعور بأنّك وهي متلازمان. تكمن المشكلة في أنّه عندما يتكلّم المرء على الحرّيّة في عالمنا النقدي اليوم، ينحصر ذلك تقريبًا في حرّيّة السرعة tempo، حرّيّة الحركة. عندما يقول أحدهم في نقد العروض، «كان حرًّا في الحركة»؛ أو «كان صارمًا جدًّا،» فإنّه يلمّح إلى «كان صارمًا، لذلك فهو تحليلي، متصلّب»؛ «كان حرًّا مع الحركة، فهو رومنسي، عاطفي».

إدوارد: هذا غباء.

دانيال: طبعًا. لكنّه أيضًا جزء من عقليّة عصرنا ـ إنّ كلّ شيء مصغّر، منحصر في رمز أو شعار. هنالك تناقض في حقيقة أنّنا نعيش في عصر يعتبر نفسه نقديًّا للغاية، لكنّه لا يتطلّب من الفرد أن يمتلك وسائل النقد.

إدوارد: أو الثقافة التي تتطلّب الكثير من الجهد، الكثير من الصبر.

دانيال: قرأتُ ذات مرّة في مكان ما أنّ تشومسكي يرفض الحديث على التلفاز لأنّه يعلم أنّه لن يُعطى الوقت لشرح أيّ مفهوم حتّى النهاية، واحترمته على ذلك.

إدوارد: نعم، وأنا أيضًا لم أعد أفعل ذلك. كنت في السابق أظهر كثيرًا في الصحافة. يجب أن تفعل ذلك في ما يسمّونها «لقطات» صوتيّة. أنا ضدّها تمامًا. أعتبرها مضيعةً للوقت. لذلك أفضّل الآن إما الكتابة أو المحاضرة كوسيلة تعبير، حيث لديك متّسع من الوقت لتطوّر الأفكار أمام جمهور. أدرك جاذبيّة تدخّل العصابات ـ تقوم بالعمليّة بسرعة وتُحدِث إزعاجًا. هذا جيّد، لكنّه ليس كافيًا. على المرء أن يتدخّل فعليًّا وهذا أفضل من أن ينتتف قطعًا صغيرة من النقاش. الموسيقيّ يتدخّل في حياة جمهوره. يترك الجمهور كلّ شيء

آخر ويقاطع حياته ليأتي ويستمع إليك. بالطريقة ذاتها، مَن يريد أن يقرأني عليه أن يضع شيئًا ما جانبًا ليكرّس الوقت لذلك. وكي يكون هذا التدخل فعّالاً، يتطلّب من جانبي الانضباط، وهذا الانضباط متعلّق بمعرفة شيء ما، بثقافة محدّدة، بتدريب محدّد. أعتقد أنّ ذلك هامّ للغاية. في حالتي، إنّه ما تسمّيه التدريب الفيلولوجي [المتعلّق بفقه اللغة]، حيث تقرأ النصوص في سياق تاريخيّ وتستوعب نظام اللغة وأشكالها وخطابها؛ بالنسبة إليك، دراسة الموسيقى الكلاسيكيّة، فهم أشكال السوناتا، التنويع variation، السيمفونيّ، أو ما إلى ذلك. بدأ هذا النوع من التدريب بالتلاشي بين الموسيقيين الشباب في عصرنا. وما لديك عوضًا عن ذلك في رأيي هو نوع من انتقائيّة بلا أساس: «آه، بتهوڤن: دا ـ دا ـ دا ـ دوم.» إنّها جملة من هذا النوع. أو «بتهوڤن هو المؤلّف الذي عمل س و ص (إكس وواي).»

دانيال: حسنًا، إنّه شعار. بالنسبة إليّ، هنالك نقد فلسفي واضح للشعارات، للغة التلفاز، وهو أنّها لا تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين المحتوى والوقت. بكلمات أخرى، المحتوى المعيّن يتطلّب وقتًا محدّدًا، ولا يمكنك أن تضغطه ولا يمكنك أن تختصره. كما ولو قلتَ: «حسنًا، أعطني جوهر نصّ بتهوڤن في دقيقتين.»

إدوارد: أو كما كانوا يقدّمون تلك التسجيلات الرخيصة، التي تعدك بـ«الألحان الأكثر شعبيّة في العالم»، حيث توجد مقتطفات من مقطوعات موسيقيّة لتعطيك مختصرًا مكثّفًا للعمل. أعتقد أنّ ذلك يفسد المسألة بأكملها، كما أنّ موسيقى فيلم «أماديوس» إذا اعتُبرت عزفًا كافيًا لموتسارت تكون خيانة لموتسارت.

دانيال: تمامًا. وأعتقد أنّه في أيّ عمليّة، إن كانت ثقافيّة أو سياسيّة، توجد علاقة داخليّة بحتة بين المحتوى والوقت الذي تستوجبه. وهنالك أمور معيّنة، حيث إن لم تعطها الوقت اللازم أو إن أعطيتها وقتًا أكثر ممّا ينبغي،

تتشتّت. أقصد، اتفاقيّة أوسلو، بالنسبة إليّ، هي مثال واضح جدًّا على ذلك، بغضّ النظر عمّا إذا كنتَ معها أو ضدّها. أعلم أنّك كنتَ ضدّها. أنا كنتُ آملاً في أنّها ستنجح. لكنّ السبب الرئيسي، بالنسبة إليّ، لعدم نجاحها هو قوّة العمليّة الدافعة ـ بكلمات أخرى، السرعة tempo، الحركة ـ لم تمشِ [السرعة] يدًا بيد مع المحتوى. ربّما هذا نوع من التأكيد الفلسفي لرفضك لهذه العمليّة؛ بكلمات أخرى، كان هنالك خطأ ما، ولذلك لم تكن هنالك إمكانيّة لتكون لها حركتها الخاصّة بها. لكن بالنسبة إليّ، إنّه توازٍ تامّ مع عزف الموسيقى، حيث المحتوى يتطلّب سرعة محدّدة، وإذا عزفته بالسرعة الخاطئة ـ بكلمات أخرى، أبطأ أو أسرع ممّا ينبغي، يتفكّك كلّ شيء. هذا ما حصل لاتفاقيّة أوسلو.

إدوارد: لكن انطلاقًا من طريقتي في التفكير، المشكلة في اتفاقيّة أوسلو هو التنويت ـ بما أنّها كانت نصوصًا مكتوبة ـ وهو ما لم يتطابق بشكل مناسب مع حقيقة الوضع. بعبارة أخرى، إنّه كمَن ينظر إلى سلسلة جبال ضخمة ويقرّر أنّه قادر على تمثيل سلسلة الجبال هذه على قطعة صغيرة من الورق برسم أحد جبالها فقط. وأعتقد أنّ المشكلة في اتفاقيّة أوسلو كانت في وجود هاوية ضخمة بين الواقع ـ في حالة الفلسطينيين، شعور بالإحباط والتشرّد والمنفى والفقدان الذي تطلّب الإنصاف ـ ونصّ يقول، «حسنًا، لا، لن نتحدّث عن ذلك؛ سوف نتحدّث فقط عن الثياب التي ترتدونها» ـ وهكذا، هذا التفاوت بين الواقع والنص هو عيبها. أضف إلى ذلك ما قلتَه. بكلمات أخرى، لو توضّحت بشكل محدّد بحيث أدّت ببطء إلى سلسلة الجبال، لاختلف الأمر. لكن، في الحقيقة، ما حدث هو أنّ سلسلة الجبال، الممثّلة بجبل واحد، ذهبت في اتجاه مختلف تمامًا، بالسرعة الخاطئة، بحيث بدت بالتدريج أقلّ وأقلّ ملاءمةً للوضع الذي كانت تحاول أن تعالجه.

دانيال: لكنّي، نوعًا ما، أعتقد أنّ هذا النوع من الصراعات لا يمكن

حلّها بالوسائل السياسيّة. كثيرًا ما خطر على بالي: ما هو الفرق بين رجل السياسة والفنّان؟ رجل السياسة يمكنه أن يعمل ويُحسن فقط إذا أتقن فنّ الحلول الوسط؛ فهو يحاول أن يجد النقاط التي يستطيع الطرفان ويرغبان في إيجاد حلول وسط حولها، يجمعهما معًا أقرب ما يمكن، ثمّ يأمل أنّه بالسرعة الصحيحة والوقت الصحيح، ستصبح وكأنّها واحدة؛ بينما تعبير الفنّان يحدّده فقط رفضه التامّ للحلول الوسط في كلّ شيء ـ إنّه عامل الشجاعة. ولذلك، أعتقد أنّ صراعًا من هذا النوع لن يتمّ حلّه بالوسائل السياسيّة فقط، أو بالاتفاقات. إنّه يتطلّب الشجاعة من الجميع كي يستخدموا الحلول الفنّيَّة.

إدوارد: نعم، أعلم [ذلك]، لكن لماذا نكره ـ أتكلّم عن نفسي الآن ـ رجال السياسة كرهًا عميقًا ولا نثق بهم؟ بالتحديد لهذا السبب، لأنّهم مصلّحون (fixers). يهتمّون بهدف محدّد أكثر منه بالعمليّة الأوسع. ما يريدون فعله هو الوصول إلى النقطة القادمة ليقولوا: «انظروا ماذا فعلنا»؛ بينما بالنسبة إلى المثقّف أو إلى الفنّان، المسألة الرئيسيّة هي الوضع المثالي بدون أيّة حلول وسط. لديك شيء تريد أن تفعله، ولستَ مهتمًّا فعلاً بإحداث تعديلات جانبيّة كي توفّر لنفسك نوعًا من الراحة، وهو ما يريده رجل السياسة. والسؤال هو: هل من طريقة لجَسْر الفجوة؟ إنّه سؤال صعب ـ ما إذا كانت وسائل رجل السياسة قادرة على أن تنفتح لأساليب الفنّان والمثقّف؟

دانيال: حسنًا، إنّه أيضًا الفرق بين رجل السياسة ورجل الدولة، أليس كذلك؟ رجل الدولة (القائد) شخص ذو رؤية.

إدوارد: شخص كـ نهرو أو مانديلا لديه الرؤية، وفي الوقت ذاته، القدرة على تنفيذها، مهما يتطلّب ذلك. . .

دانيال: شخص قادر على التمييز بين ما هو موجود الآن وما يمكن أن يكون أو يجب أن يكون. وكي تفعل ذلك، يجب أن تفهم الواقع، قبل كلّ شيء. ومصطلح «اللياقة» politically correct يعني عدم اللياقة الفلسفيّة لأنّه يعني المساومة...

إدوارد: الحلول الوسط والتواؤم. كأن يقول الموسيقيّ، «حسنًا، لن أكتشف بتهوفن إن عملتُ على النصّ وحاولتُ أن أفهمه بنفسي، بل من خلال الاستماع لتسجيل ما ومجرّد تكراره»؛ بعبارة أخرى، من خلال أخذ مثال ما ونسخه.

دانيال: عامل الشجاعة هو الأهمّ. الشجاعة لا تعني أن تعزف ببساطة الأشياء بطريقة مختلفة، بل الشجاعة في أن تكون متصلّبًا تمامًا: أن تكون، كرجل دولة عظيم، تفهم الواقع، وتفهم النصّ، وتفهم الصعوبة، ومن ثمّ تكون لديك الرؤية لتنفذ كلّ ذلك بشجاعة تامّة. بعبارة أخرى، إذا كانت لديك علامة تصعيد الصوت (كريشندو) تذهب لدى بتهوفن حتّى النهاية، ومن ثمّ هنالك علامة خفوت الصوت فورًا subito piano يخلق ذلك وهمَ وجود هاوية، فافعل ذلك. يجب أن تصل إلى الهاوية، حتّى النهاية، ودون أن تقع، ودون أن تقطع الكريشندو من نصفه.

إدوارد: ما هي طريقة الجبان؟

دانيال: حسنًا، أن تأخذ الكريشندو إلى نقطة محدّدة فقط، بحيث لا تصل إلى الهاوية، لكنّك تصل على بعد بضعة أمتار منها، ثمّ تهبط إلى الخفوت piano. بعبارة أخرى، عندما يكتب بتهوفن علامة «كريشندو» ثمّ «خافت فورًا» subito piano، هذا يعني أنّ النوتة الأخيرة قبل الـ subito piano يجب أن تكون النوتة الأعلى في الكريشندو. وهذا يتطلّب جرأة كبيرة لأنّه صعب جسديًّا، إنّه صعب من ناحية السيطرة على الصوت، كلّ شيء فيها

صعب، كي تتحوّل بعد ذلك إلى subito piano. إنّه لمن الأسهل بكثير أن تأخذ الكريشندو إلى نقطة محدّدة فقط ثمّ أن تدعه يهبط كي تتحوّل براحة إلى الخافت. لكن عندئذ، يختفي أثر الهاوية. وهذا ما أتكلّم عليه: الشجاعة في عمليّة صناعة الموسيقى، ليس في ما تعزفه وأين تعزفه. وهذا النوع من الشجاعة، على ما أعتقد، مطلوب لحلّ كلّ المشاكل الإنسانيّة الحقيقيّة العميقة.

نيويورك

٨ تشرين أول / أكتوبر ١٩٩٨

الفصل الثالث

إدوارد: لطالما أعتبرتُ أنّ الاحتراف، إن كنتَ كاتبًا محترفًا أو اختصاصيًّا محترفًا في مجال ما، ليس كافيًا أبدًا. لم يرضني ذلك بالقدر الكافي. أعتقد أن أحد الأمور التي أفعلها، والتي برأيي تميّزني عن العديد من زملائي، هو أنّي أشعر أنّ لديّ موقفًا تجاه ما أفعل، وهي مسألة غير مرتبطة بأمور الأسلوب أو الخبرة أو الاحتراف، وليست مقتصرة على المجال الأدبي، لكنّها تتعدّى ذلك إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع، بين الأدب والسياسة، وما إلى ذلك. من جهة أخرى، أنا مؤمن تمامًا بأنّ قاعة الدراسة، حيث أمضي معظم وقتي، هي قاعة تدريس. وليست مكانًا لتقديم البرامج السياسيّة، كما كان الوضع عليه في الستينات، عندما كان الناس يعتبرون أنّ الجامعة متآمرة مع الدولة ـ وربّما كانت كذلك فعلاً ـ وكان من المفترض أن تتحوّل قاعة الدراسة إلى نوع من المكان الاجتماعي البديل، حيث يتمّ شرح أفكار التحرير وعرض غيرها من الأفكار السياسيّة الأخرى. الآن، أنا متأكّد من أنّ الوضع ليس كذلك. رغم أنّي أعتقد أنّ هناك خصوصيّة ما، أو حدودًا ما بين الجامعة والمجتمع، ما زلت أشعر بأنّه من الممكن أن تكون مثقّفًا نشطًا وعضوًا في المجتمع الجامعي. في حالتي، أعبّر عن اهتمامي في السياسة والحياة العامّة من خلال الصحافة، من خلال الكتابة، من خلال الحديث، من خلال التحالفات والائتلافات

حول القضايا التي تهمّني ـ حقوق الإنسان، القضيّة الفلسطينيّة وإلخ. بخصوص الموسيقيّ، كثيرًا ما خطر على بالي أنّه منغمر في عالم نغمي، خصوصًا مع العزف، وأنّ العزف، بشكل أو بآخر لا يبقي مكانًا لأيّ شيء آخر. في حالتك أنت، إنّك مرتبط بالمؤسّسة أيضًا ـ أي بدار أوپرا وبأوركسترا سيمفونيّة كمؤسّسة في مدينة ما، في مجتمع ما. هل من الممكن الحديث عن عالم الموسيقيّ كعالَم اجتماعيٍّ على الإطلاق؟ هل من توازٍ بين الحالتين الأولى والثانية؟

دانيال: أعتقد أنّ المقارنة ممكنة من ناحية أنّ الأستاذ الجيّد لا يعطي المعلومات، بل يعلّم. وأعتقد أنّ العديد من مشاكل التعليم في المدارس اليوم، والجامعات بالطبع، تنبع من أنّها تعطي المعلومات: كلّ شيء على شكل مختصر، معلومات بحتة عوضًا عن تعليم. وما جذبني إلى كتبك، خصوصًا «الثقافة والإمبرياليّة»، هو بالتحديد أنّها ليست حول المعلومات. إنّ الهدف من كتابك، كما أراه، هو إيقاظ قدرة كلّ قارئ على التفكير بطريقته الخاصّة، بحيث تدفعه بالاتجاه الذي يدفعه إلهامه لاتّخاذه. وأعتقد أنّ ذلك صحيح بالنسبة للموسيقيّ أيضًا. في هذا الإطار، التوازي الأساسي هو بين الكاتب والمؤلّف الموسيقي، وليس بين الكاتب والعازف. وأعتقد أنّه نظرًا لكون مستوى التعليم بشكل عام انخفض عمّا كان عليه في السابق، تعطي المدارسُ معلومات أكثر بكثير وتعليمًا أقلّ بكثير. أعتقد أنّ المؤسّسات، المؤسّسات الموسيقيّة العظيمة ـ إن كانت فِرَق أوركسترا سيمفونيّة أو دور أوپرا ـ يجب عليها أن ترفع مستوى التعليم في القرن الواحد والعشرين: تعليم الجمهور وتعليم الشباب. وأعتقد أنّ التطوّر الأهمّ في موقف العامّة في السنوات الخمسين الماضية يكمن في أنّه لا وجود للحرج أو الوقاحة لدى الجمهور، وأنّ الجمهور يعبّر بحرّيّة عن عطشه للمعرفة. أفضل دليل على ذلك هو استخدام الحاشية المسرحيّة [نصّ الحوار أو ترجمته في أعلى المسرح حيث يمكن للجمهور أن يتتبعه طوال العرض]. قبل خمسين عامًا كان

من المستحيل التفكير في وضع حاشية مترجَمة إلى اللغة الإنكليزيّة في دار ميتروبوليتان للأوپرا، أو ترجمة من الإيطاليّة للألمانيّة في برلين. كان الجميع سيقولون «نحن نعرف أوپرا «بوهيميا»؛ فلماذا نحتاج للترجمة؟» هذه خطوة إيجابيّة جدًّا وهامّة من قبل الجمهور الذي يريد أن يفهم ويرغب في أن يتعلّم، وهو ما يزيد من واجب المؤسّسات في تأمين هذا النوع من التعليم. لأنّ الثقافة الموسيقيّة ضعيفة جدًّا، بل مفقودة فعليًّا في أميركا، من المهمّ إيقاظ وعي الناس. وأعتقد أنّ اليقظة لا تعني فقط أن تعطيهم المعلومات حول حياة المؤلّف الموسيقي، ولكن حول كيف تمّت كتابة المقطوعة، وما الذي ألهمه في كتابتها. لكنّ الأهمّ هو أن تشرح للناس ما يفعله الصوت، ولم أكتشف بعد كيف أفعل ذلك، لكنّي مستمرّ في البحث. لماذا يحتوي الصوت على العاطفة؟ بكلمات أخرى، كيف نستمع: كيف نربط أنفسنا بالصوت الأوّل آملين بالبقاء معه حتّى نهايته. هذا ما يسحرني فعلاً.

إدوارد: ما نتحدّث عنه هو عمليّة استيعاب الجمهور لمسألة معقّدة نسبيًّا، إن كنت تسمّيها الموسيقى أو التاريخ أو الأدب. أعي تمامًا أنّي حصلت على تعليم مميّز كان بالأساس كولونياليًّا. حتّى الخامسة عشرة من العمر ذهبتُ إلى مدارس حيث لم أشعر بالانتماء. كانت مدارس بريطانيّة، إن كان في فلسطين أو في مصر. ولذلك شعرتُ بنوع من المسافة بيني وبين المدرّسين والنظام الذي لم يكن لي: كنت أشعر بنوع من العزلة. كما شعرتُ أنّه لم يكن لديّ أبدًا أيّ مدرّسين ملهمين أو بارعين، ربّما بسبب ذلك الوضع الغريب. ما اكتشفته هو أنّه، في النهاية، يجب عليّ الاعتماد على نفسي. بكلمات أخرى، يجب على المرء خوض تجربة التعليم الرسمي بالتأكيد: تبدأ بالأدب والتاريخ والرياضيّات وإلخ، وتترقى من صفّ إلى آخر. لكنّي كنت مدركًا أيضًا أنّ الكثير من ثقافتي كانت على طريقتي الخاصّة ومكتسبة رغم وجود المدرّس. لذلك شعرتُ بنوع من البعد الثقافي عن الأفكار التي لم تكن أفكاري. ربّما كان ذلك شكل من أشكال الوقاحة، لكنّي لم أكن متحمّسًا البتّة. عندما جئت إلى هذا البلد في

بداية الخمسينات، ذهبتُ أوّلاً إلى مدرسة داخليّة، وهناك ازداد إحباطي لأسباب مختلفة، لأنّها كانت مدرسة مدارة في النهاية بأساليب أيديولوجيّة ـ كان هناك الكثير من الدين والوطنيّة. هناك، جعلني النظام، وهو مختلف جدًّا عن النظام البريطاني الذي اعتدته، أتقبّل بصعوبة ما يدرسّني إيّاه المعلم. ولذلك، هناك أيضًا، شعرتُ بأنّي أختار وأنتقي. إذًا، أعتقد أنّ الاستقلاليّة عن المعلّم ضروريّة جدًّا. أذكر أنّي سُئلت، «هل كان لديك أساتذة ملهمين أبدًا؟» قلت، «لا، أبدًا،» ولسبب ما لم يكن في ذلك خسارة لي. أتساءل إذا ما كان الوضع مشابهًا بالنسبة لك. هل كان لديك معلّمٌ ملهمٌ؟

دانيال: لحسن الحظّ كان لديّ معلّم جيّد جدًّا وهو والدي. أمّا من الآخرين فتعلّمتُ بالصدفة بشكل أو بآخر بسبب إعجابي بهم. لكنّي لا أستطيع أن أقول إنّه كان لديّ معلّم أو معلّمة حقيقيّة سوى ناديا بولانجيه التي علّمتني، ضمن أمور كثيرة أخرى، أن أنظر إلى البنية كوسيلة تعبير عاطفيّة، وإلى العاطفي كبنيوي. تعلّمتُ الكثير جدًّا من العديد من الموسيقيين الذين التقيت بهم: بدأتُ أعزف أمام جمهور في السابعة من العمر، ولذلك تعرّفتُ على موسيقيين كانوا يكبرونني بجيلين أو ثلاثة، واستطعت أن أتعلّم الكثير منهم. عندما تبدأ في قيادة الأوركسترا، لا يعني أنّك طوّرت ذخيرة من الحركات أو تصميم حركات مسرحيّة موسيقيّة choreography.

إدوارد: أتعني نوعًا من الأسلوب الخاص الواضح؟

دانيال: نعم. كنت أعزف، مثلاً، مع قائد الأوركسترا دميتري ميتروبولوس، واكتشفتُ أنّه يقوم بحركة معيّنة فيحصل على صوت معيّن، على نتيجة محدّدة. لكن عندما صرت قائدًا بعد ذلك بفترة قصيرة، كنت أقوم بالحركة نفسها ـ أحيانًا عن وعي، وأحيانًا أخرى باللاوعي ـ آملاً أن أحصل على النتيجة نفسها، إذا كان ذلك ما أريده. كثيرًا ما كنت أفشل في ذلك، لكنّها كانت طريقة مفيدة للبدء في قيادة الأوركسترا. وبالتدريج فقط، مع

الخبرة، تستطيع أن تقطّر المعلومات من كلّ ذلك، وأن تبدأ بالوصول إلى أسلوبك الخاصّ.

إدوارد: هل تشعر بأنّ هناك أمورًا معيّنة أثّرت أو طُبعت فيك، بحيث اضطررت للقول في لحظة ما، «لا، هذا يكفي: أريد أن أتصرّف بطريقتي»؟ أشعر أنّي معادٍ للسلطة إلى درجة أنّي كنت أقاوم دائمًا، سابقًا أو لاحقًا. وكنت مدركًا جدًّا لاتخاذي، لنقل، أسلوبًا في القراءة، أو موقفًا ثقافيًّا محدّدًا، ثمّ، وبالإدراك نفسه، أقول، «حسنًا، هذا كاف؛ لن أفعل ذلك بعد الآن؛ أنا بحاجة لأن أخلق [موقفًا] خاصًّا بي.»

دانيال: أجل. بالنسبة إليّ، كان الوضع مطابقًا تمامًا. لكن بشكل ما أنت تتأرجح بين كون التقليد أعلى أشكال الإطراء وبين قلق التأثّر الذي تحدّثتَ عنه. بشكل أساسي، يتذبذب المرء بين هذين القطبين. ما قلتَه هو جوهر المفارقات، أليس كذلك؟ تأخذ فقط لأنّك تعلم أنّك ستتخلّص من ما أخذته فيما بعد؟

إدوارد: لم أرغب أبدًا في أن يكون لي أتباع في تدريسي أو كتاباتي، بينما هناك أساتذة وكتّاب ومثقّفون يطمحون جدًّا لتربية أتباع لهم. لم يهمّني ذلك البتّة. أشعر أنّ أفضل ما أستطيع فعله كأستاذ هو أن ينتقدني طلاّبي بشكل ما ـ ليس أن يهاجموني، رغم أنّ الكثير منهم فعلوا ذلك بالتحديد، بل أن يعلنوا عن استقلاليّتهم عنّي وأن يسلكوا طريقهم الخاصّ بهم. كما ذكرتَ أنّك شعرتَ بذلك أثناء قراءة «الثقافة والإمبرياليّة». أعتقد أنّ نسبة معيّنة من الشكّ جيّدة ـ أن تعلم أنّك لست متأكّدًا ١٥٠ بالمئة من أنّك محقّ في ما تفعله.

دانيال: لديّ شعور بأنّك لا تريد أتباعًا لأنّك، بشكل أساسي، لا تحاول أن تلقّن الناس أيديولوجيا ما. أنت لا تعطي مذهبًا فكريًّا محدّدًا. بل تحاول

أن توقظ فضول الطلاب وأن تعطيهم الوسيلة التي تساعدهم على تطوير فضولهم. أحاول أن أفعل ذلك، بشكل ما، كلّ يوم.

إدوارد: لكن، هل تعتقد، كموسيقي، أنّ لديك مذهبًا ما؟ هل هناك نظرة بارنبويميّة موسيقيّة محدّدة؟

دانيال: المذهب الوحيد لديّ في الموسيقى وصناعتها هو أنّها [أي الموسيقى] تأتي من طبيعة المفارقات: يجب أن يكون لديك أطراف متباعدة؛ يجب أن تجد طريقة لجمع تلك الأطراف المتباعدة معًا، ليس بالضرورة بتقليل تطرّف كلّ منها، بل بتشكيل فنّ التحوّل.

إدوارد: أوافقك الرأي. بعبارة أخرى، لا يشعر المرء بضرورة أن يُصلِح بين الأطراف، أو أن يقلّل حدّتها أو يخفّفها.

دانيال: يجب أن تُبقي على الأطراف، ولكن يجب أن تجد الصلة، دائمًا يجب أن تجد الصلة، كي يكون هنالك كلّ متكامل.

إدوارد: في الموسيقى، هل تسمّي ذلك جَدَلاً أم مجرّد شكل؟ أحد الأمور التي تعجبني كثيرًا في عزف غلين غولد لباخ هو الشعور بأنّه، بالإضافة إلى التجربة السمعيّة البحتة، هنالك نوع من الجدل، رغم أنّك لا تستطيع أن تحدّد ما هو ذلك الجدل.

دانيال: طبعًا.

إدوارد: وهذا الشيء ليس مذهبًا. ربّما هو، في النهاية، جدل. إنّها عمليّة باتت واضحة للرؤية.

دانيال: بالتأكيد. أعتقد أنّ أسوأ جريمة يمكن أن يرتكبها المرء ضدّ طبيعة الموسيقى بحدّ ذاتها هو أن يعزف بشكل ميكانيكي. يمكن تفسير ذلك بكلمات مبسّطة جدًّا: عندما تعزف نوتتين، يجب أن ترويا قصّة. من هنا، فعليًّا،

تدخل في نقاش مطوّل. بدايةً، ينطبق ذلك على العزف على آلة واحدة. وينطبق ذلك عندما تعزف موسيقى الحُجرة: إذا كان لديك رباعي، نجد أنّ العازفين الأربعة يروون أحيانًا القصّة ذاتها لكن بطرق مختلفة؛ أحيانًا نجدهم يتحاورون فيما بينهم؛ وأحيانًا يتجادلون؛ وأحيانًا أخرى يتصارعون؛ وكلّ ذلك جزء من العمليّة. لكن لا يجوز للمرء عزف ولا حتّى نوتتين بشكل ميكانيكي، وتعني هذه الحقيقة أنّ طبيعة الموسيقيّ الأوركسترالي بأكملها تُعَرَّف بشكل مختلف. لا يوجد أسوأ من موقف الموسيقي الأوركسترالي الذي يأتي محضًرا بشكل ممتاز، والذي يستطيع أن يعزف المدوّنة بشكل مثالي لكن بدون أيّ نوع من الذاتيّة، بحيث يصبح القائد وكأنّه هو من يصنع الموسيقى. وهو فعليًّا يقول، «أنا أعزف النوتات وأنت تصنع الموسيقى.» ولا شيء أبعد من ذلك عن الموسيقى الجيِّدة. وهنا تأتي مجدّدًا بالطبع إلى تعريف السلطة. وهذه نقطة مثيرة جدًّا للاهتمام، لأنّ قائد الأوركسترا يُعتبر دائمًا رمزًا للسلطة.

إدوارد: كتب أدورنو مقالاً يتحدّث فيه عن الـ Meisterschaft أو السيادة (السيطرة) فيما يخص توسكانيني. يقول إنّ توسكانيني يجسّد فعليًّا أسوأ ما في ذلك، لأنّه رمز للهيمنة، نوعًا ما، بينما قائد الأوركسترا من المفترض أن يكون شخصيّة السلطة القصوى، حيث لا ينشر ترجمته للموسيقى بقدر ما ينشر، نوعًا ما، سلطته على هذه الموسيقى.

دانيال: أذهب أبعد من ذلك. أعتقد أنّه سوء الفهم من طرف القائد من جهة ومن طرف الموسيقي الأوركسترالي من جهة أخرى، وفي النهاية ـ من طرف المشاهد، سواء كان من الجمهور أو كان ناقدًا. بعبارة أخرى، الأطراف الثلاثة يسيؤون الفهم لسبب بسيط وهو أنّ التعبير عن الموسيقى يكون من خلال الصوت فقط. لذلك، وبما أنّ التعبير عن الموسيقى يكون من خلال الصوت فقط، فالقائد ليس من يولّد الصوت. كلّ موسيقي على

حدة في الأوركسترا يصنع الصوت. يستطيع القائد أن يكون معلّمًا؛ يمكنه أن يكون عاملاً ملهمًا؛ يمكنه أن يكون صانع الدمى المتحرّكة؛ يمكنه أن يكون أيّ شيء تتخيّله وعكسه. تبقى الحقيقة أنّ الصوت ذاته (ومن هنا ـ تحديد التعبير الموسيقي) يكون في يد العازفين. وأحيانًا، لا يرى العازفون ذلك. في كثير من الأحيان لا يدرك قادة الأوركسترا ذلك؛ وعندئذ يظهر خللٌ كامل في المجال الموسيقي والاجتماعي على حدّ سواء. جاء في دراسة منذ فترة وجيزة أنّ الموسيقيين الأوركستراليين يعانون من إحدى أعلى نسب عدم الرضى عن عملهم.

إدوارد: لماذا؟ بسبب القائد؟

دانيال: لأنّهم يفعلون دائمًا ما يطلبه منهم القائد. وأعتقد أنّ هنالك سوء فهم حقيقيًّا لطبيعة الموسيقى. الدافع الأوّل يجب أن يأتي من الشخص الذي يصدر الصوت، من كلّ موسيقي على حدة. يجب أن يدرك كلّ موسيقي في الأوركسترا أنّه ليس من واجبه فقط، بل من حظّه، أن يصدر الدافع الأوّل للصوت. يستطيع القائد أن ينظّمه. يستطيع القائد أن يغيّر طابعه. لكن حتّى لو أعطى القائد خُمس طاقته لتشجيع الموسيقيين، فهذا يعني أنّ مقدرته في التركيز الكلّي على الموسيقى ستنقص بمقدار الخُمس. ولذلك، عندما يتحدّث المرء عن الشعور بالسلطة في عمليّة صنع الموسيقى بحدّ ذاتها، يجب على القائد أن يفهم طبيعة الصوت: أنّه يستطيع أن يغيّر كلّ شيء حوله [أي الصوت]، لكن الصوت بحدّ ذاته، هو في النهاية، من صنع الموسيقيين. في الوضع المثالي، ذلك سيُبقي «أنا» القائد ضمن حدود؛ وسيمنح أيضًا كلّ موسيقي في الأوركسترا الشعور بأنّه لا ينفّذ الأوامر فحسب، بأنّه ليس مجرّد آلة تلبّي شعور شخص آخر بالسلطة والإصرار، بل إنّه يبدع كثيرًا في ذلك أيضًا.

إدوارد: وأيّ شخص يتواصل، إن كان موسيقيًّا أو كاتبًا أو رسّامًا، فمن الواضح أنّه يحاول السيطرة نوعًا ما ليس فقط على المادّة، بل وعلى الحرفة

نفسها. يقول راسكين، على سبيل المثال، إنّك عندما تنظر إلى عمل عظيم لـ ميكال آنجلو يبهرك ليس فقط نبل العمل، بل وفكرة السلطة في ذلك العمل ـ أي قدرة ميكال آنجلو على إخضاع الحجر وأن يخلق بيديه جسمًا بشريًا بحيث لا تستطيع أن تنسى أنّ ذلك تطلّب جهدًا غير عادي. إذًا هناك ذلك النوع من القدرة أيضًا: القدرة على نيل الإعجاب والقدرة على الحفاظ على الاهتمام. هذا على المستوى الفردي. لكن على المستوى المؤسّساتي، فيما يخصّ الأوركسترا، على سبيل المثال، أو في المدرسة أو الجامعة، هنالك أيضًا سلطة المعلّم وسلطة المؤسّسة، التي تجبر الطلاب على اتّباع نظام معيّن. أحد الأشياء في عملي التي تجعلني لا أتعدّى حدودي هو معرفة أنّه مهما قلتُ في قاعة الدراسة هنالك أعمال في الخارج لها الأسبقيّة عليّ. بكلمات أخرى، مهما كانت رغبتي في أن أقول أمورًا محدّدة لطلابي، فهنالك، مسرحيّات شكسپير وشعر هومر ودانتي. أي أنّي لا أعيش في عالمي فقط. لكنّي أعتقد أنّ أحد المخاطر هو أنّه مع العمر ومع ظهور عادات معيّنة، يبدأ المرء بالتركيز على ذاته أكثر منه على الأصوات خارجها ـ تلك الأعمال وتلك الأصوات التي كانت في السابق تجعله يشعر بالتواضع ربّما. سررتُ كثيرًا، على سبيل المثال، عندما علمت أنّ بتهوڤن لم يكن يحبّ كثيرًا الاستماع إلى أعمال موتسارت لأنّه كان يخشى أنّها ستحدّ من إبداعه. ولديّ صديق فيلسوف قال لي ذات مرة ـ كان آنذاك في فترة إنتاج فكري في حياته ـ إنّه يفضّل أن لا يقرأ؛ إنّه يريد أن يكتب؛ والقراءة ـ أو بعبارة أخرى، عمليّة التعلّم ـ تتضارب نوعًا ما مع عمليّة الانتاج.

دانيال: أنا أؤمن كثيرًا بفكرة الدورات. أؤمن بالتمثيل الدائري للأعمال. أعتبر أنّ عازف البيانو الذي يعزف الدائرة المتكاملة لكلّ سوناتات بتهوڤن لديه، بالتأكيد، نظرة شموليّة أكثر لكلّ سوناتا على حدة. أؤمن بسيولة الحياة. أؤمن بسيولة الفكر. نحن نعيش فترات نحتاج فيها إلى تغذية أنفسنا من خلال إبداعات الآخرين. وبعد ذلك، هنالك فترات يحتاج فيها المرء لعزل

نفسه عن ذلك. هذا التقلّب المتناقض هو الطريق إلى التطوّر.

إدوارد: ألتقط كتابًا، لنقل، لكاتب مقالات. ما يلهمني أو يحرّكني، ويشجعّني، ويهيّجني فكريًا - إذا كنت في المزاج للتلقّي - ليست مسألة المعلومات فحسب، بل نوع من الروح تحسّ بها من خلال الكلمات: شعورٌ بالاكتشاف؛ شعورٌ بالتجوال عبر مواد تبهرك فجأة فتبدو لك إبداعيّة أو هامّة وذات مغزى. أذكر عندما كنت في الثانية والعشرين أو الثالثة والعشرين تقريبًا، قرأتُ «العلم الجديد» لـ جامباتيستا فيكو للمرّة الأولى. كان عملاً غريبًا للغاية، فإذا بأسلوب الرجل القديم والمناضل بيأس يؤثّر تأثيرًا طويلاً في فكري. رغم أنّ الكتاب غريب الأطوار ومكتوب من قبل فيلسوف وخطيب نابوليتاني غامض من القرن الثامن عشر، إلاّ أنّ هناك شيئًا فريدًا من نوعه فعلاً في نظرته للتاريخ والعالم أبقاها معي حتّى اليوم. ما يتحدّث عنه بشكل دائم هو كيف أنّ الإنسان يصنع تاريخه بنفسه ويستطيع أن يفهمه فقط لأنّه هو الذي صنعه. تلك هي فكرتي حول العلمانيّة: أنّك لا تعتمد على أعجوبة من الخارج، على قوّة خارجيّة مثل الإلهيّة، بل يصنع الإنسان تاريخه، يقول فيكو مرّة تلو الأخرى. إذًا، إنّها رؤية هامّة للغاية وهي تعطيني المعلومات. أتساءل إن كان بالنسبة للموسيقي هناك الشعور بالنبوءة والاكتشاف في أعمال عازفين آخرين، أو مترجمين آخرين.

دانيال: أوه، أجل، لا شكّ في ذلك. يجب أن يكون لدى المرء القدرة على السمع، وليس فقط على الإصغاء.

إدوارد: ما الفرق؟

دانيال: يمكنك أن تصغي دون أن تسمع. أعتبر أنّه لشيء رائع أنّ هناك فرقًا بين الكلمتين في اللغة الإنكليزيّة. فهذا غير موجود في كل اللغات، أليس كذلك؟ يجب أن تكون لديك القدرة على سماع ما في عزف «روباتو»

[rubato: العزف المسروق أي بسرقة الأوزان من بعضها بعضًا ـ المترجم] لـ كورتو، أو صوت روبنشتاين، أو توزيع أرّاو الموسيقي، أو أيّ شيء آخر. لكن في الوقت نفسه، وبالتوازي معه تقريبًا، يجب أن تجد طريقة لتجعله خاصًّا بك وأن تستخدمه بطريقتك الخاصّة.

إدوارد: كيف يحصل ذلك بالتحديد؟ خبّرني عن تجربتك الخاصّة، لأنّه يمكن للمرء أن يتخيّل أنّنا نتحدّث عن التقليد على مستوى معيّن. على سبيل المثال، يوزّع أرّاو معزوفة «بولونيز» لـ شوپان بطريقة معيّنة؛ وتحت تأثيره تصنع أنت التوزيع نفسه.

دانيال: ليس بالضرورة. على سبيل المثال، دعنا نعود إلى مثال ڤورتڤانغلر، لأنّه واضح جدًّا فعليًّا. كان ڤورتڤانغلر يؤمن ضمنًا في أنّه ليس فقط مسموحًا، بل ضروريًّا أن تكون هناك تذبذبات معيّنة في السرعة، ليس فقط من أجل التعبير عن كلّ خليّة على حدة، بل، ومن جهة أخرى، وقد يبدو في ذلك تناقض، من أجل الحصول على فكرة الشكل، من أجل الحصول على المدّ والجزر. إنّك بحاجة لهذه التذبذبات غير الملحوظة كي تحصل على منطق البنية الشكليّة. بالتأكيد، يجب أن تكون غير ملحوظة. هذا يعني أنّ أحد أهمّ مبادئ صناعة الموسيقى هو فنّ التحوّل. أُدرك ذلك تمامًا عندما أستمع لعزف لقيادة ڤورتڤانغلر. لا أعني أنّي بالضرورة سأقلّد الشكل الخارجي لكيف يأخذ الوقت في جملة موسيقيّة معيّنة أو كيف يقوم بتحوّل ما. أتعلّم منه وظيفة ذلك التحوّل، ثمّ أحاول أن أجد طريقة خاصّة بي لفعل ذلك. وكثيرًا ما حاولتُ عن وعي أن أتبع مثاله إلى أن أجد طريقتي الخاصّة لفعل ذلك. ثمّ، في بعض الأحيان يكون الفرق ليس في التوقيت بل في علوّ الصوت، أو في قوّته، في شفافية الملمس. وها قد عدنا إلى مسألة الزمان والمكان، وهما ألف باء صنع الموسيقى.

إدوارد: إنّ اللغة والموسيقى، في النهاية، وقتيّان. يحيان في الوقت. أين

يأتي عامل المكان؟ هل تستخدمه كمجاز، أم هل تراه كشيء حقيقي؟

دانيال: الاثنان معًا: أراه كشيء حقيقي وكمجاز. إذا أخذتَ عملاً مثل الحركة البطيئة من سيمفونيّة بتهوفن التاسعة، وعزفتها بإحساس قليل جدًّا بالتوتّر الذي تخلقه الهارموني، سوف تحتاج، بالتأكيد، حركة أسرع من لو كانت لديك كلّ التوتّرات الهارمونيّة الداخليّة داخل التآلفات (الأكّورات) تشدّ وتدفع وتحكّ بعضها بعضًا. في تلك الحالة، سوف تحتاج مكانًا أكبر ووقتًا أطول.

إدوارد: لكن كيف تتخيّل المكان؟ هل هو مكان من فوق إلى تحت وله عمق أيضًا؟ بعبارة أخرى، هل تقرّب النوتات من بعضها بعضًا لتخلق توتّرًا ما قد لا يكون موجودًا بدون ذلك؟

دانيال: نعم. إنّه مرادف نوعًا ما للمنظور في الرسم: رغم أنّ اللّوحة موجودة على بعد واحد، لكنّك تشعر أنّ بعض أجزائها أقرب إليك، بينما أجزاء أخرى أبعد. يمكنك أن تفعل ذلك نغميًّا. الأكثر تطرّفًا في ذلك كان عزف هوروفيتس على البيانو: يُخيّل إليك أنّ نوتات معيّنة في التآلف التناغمي (الأكّور) أمام عينيك حرفيًّا، بينما أخرى على بعد أميال. إنّها مسألة ترقيم ومسألة ضغط العمودي على الأفقي. يمكن فعل ذلك؛ وعلى البيانو أيضًا، فهو آلة الوهم فعليًّا: كلّ ما تفعله على البيانو وهم. إنّك تخلق وهم الـ كريشيندو (العزف التصاعدي). إنّك تخلق وهم الـ ديمينويندو (العزف التنازلي) بنوتة واحدة. تعزف من خلال معرفة الهارموني.

إدوارد: هل تريد سماع عازفي بيانو آخرين؟ هل يؤثّر ذلك على سمعك وعزفك؟

دانيال: إذا كنت أتعلّم عملاً جديدًا، لا أرغب في سماع عازف بيانو آخر حتّى أتقن المقطوعة بنفسي؛ لكن بعد ذلك، أستفيد كثيرًا من سماع عازف

بيانو آخر.

إدوارد: يقول الكثيرون إنّه إذا كنت تكتب مذكّراتك، فيجب أن تقرأ مذكّرات كتّاب آخرين. وجدتُ أنّه من الأفضل بالنسبة لي أن أتقن قصّتي من خلال الذاكرة. يغمرك ذلك كليًّا. ولا تستطيع أن تفكّر في أيّ شيء آخر. تشعر أيضًا بفكرة المكان هنا ـ هنالك فقرات معيّنة تريد أن تعطيها مكانًا أكبر. لكن، أشعر هنا أنّ المسألة مجازيّة نوعًا ما، لأنّك تخلق صورًا في عقول قرّائك. ففي النهاية، إنّها مجرّد كلمات على ورق، والتحوّل من الكلمات على الصفحة إلى شخصيّات ـ وأنا أفضّل كلمة «شخصيّات» وأشكال ـ يحدّده التوقيت، ماذا تقول، وكيف تقوله، والترقيم، وبُنية الفقرة، وإلخ. من الصعب الحصول على ذلك إذا لم تكن مركّزًا عليه بنفسك. لكن كما قلتُ، هنالك أصوات الأشياء الأخرى التي لطالما تهاجم المرء. ثمّ، هنالك سؤال حول مَن هو الجمهور. إلى أيّ مدى تهتم كعازف بالجمهور، بمعنى أنّك تخاطبهم؟

دانيال: ليس كثيرًا. عندما تقرّر أن تصبح قائد أوركسترا، يجب أن تتخلّى عن الغريزة الطبيعيّة بأن يحبّك الآخرون. عندما يصبح لديك ما تقوله، سوف تثير، بالتأكيد، الإعجاب لدى البعض والرفض لدى البعض الآخر. أعتقد أنّ معتدل الجودة mediocrity وحده لا يثير الجدل. وكلمة «مثير للجدل» أصبحت بمثابة شتيمة في عالمنا اليوم، كما تعلم، «إنّه مثير للجدل.»

إدوارد: دائمًا يقولون ذلك عنّي.

دانيال: حسنًا، لو كنت مكانك لاعتبرتُ ذلك مديحًا.

إدوارد: هذا ما أشعره أنا. لكنّهم لا يقصدونها كذلك. إنّها تعني أنّ ذلك شخص يعكّر بشكل أو بآخر الوضع الراهن، الذي نحاول الحفاظ عليه بأيّ

ثمن. لكن من جهة أخرى، يريد المرء أيضًا جمهورًا. لا يريد المرء أن يكون منفّرًا. المرّة الوحيدة التي شاهدتُ فيها كليمبيرير وهو يقود أوركسترا، كان عجوزًا وضعيفًا. كان يقود عزفًا لقدّاس باخ سي مينور (الصغير B minor) في لندن، وأذكر الطريقة التي مشى فيها على خشبة المسرح، وكيف جلس على المنصّة. كان في ذلك غير جذّاب البتّة، لكنّه في الوقت نفسه يفرض نفسه بقوّة. إلاّ أنّ هنالك قادة أوركسترا متوهّجون، وفي ذلك ميزة تعجب الجمهور. هل تعتقد أنّ ذلك يكون عن وعي؟

دانيال: أوه، أعتقد أنّه كذلك لدى البعض، وليس كذلك لدى آخرين. هنالك أناس أنيقون بطبيعتهم ـ وهذا رائع ـ لكنّي أعتقد أنّ هنالك آخرين يحاولون عن وعي أن يكونوا أنيقين.

إدوارد: ويمكنك أن ترى ذلك فورًا. لا ينجحون كثيرًا في ذلك.

دانيال: حقيقةً لا ينجحون كثيرًا. لكنّي أعتقد أنّ أحد أسباب أهمّيّة الإبداع الفنّي اليوم هو أنّه معاكس تمامًا لمفهوم اللياقة politically correct، لعدم إثارة الجدل.

إدوارد: بالطبع، أنا أشعر بذلك: بأنّه لا فائدة من كتابة ما يجعل الناس يشعرون بشعور جميل فقط. ولطالما اهتممتُ ليس بأن أُشعِر الناس بالراحة بقدر ما أشعرهم بعدم الراحة. هنالك أسئلة محدّدة يجب طرحها؛ هنالك مواقف معيّنة يجب التطرّق إليها؛ في النهاية، هنالك كليشيهات معيّنة يجب التخلّص منها.

نيويورك

١٠ تشرين أوّل / أكتوبر ١٩٩٨

الفصل الرابع

إدوارد: يجدر بنا أن نبدأ بحقيقة أنّ ڤاغنر، أكثر من أيّ مؤلف موسيقي آخر، «يعرّض» نفسه للمؤتمرات والنقاش. وبالطبع، هنالك صفات وأسماء كثيرة مأخوذة من اسمه ـ هنالك الڤاغنريّة والڤاغنري ـ وكنت أودّ أن أسألك، ما سبب هذا الحبّ الشديد والاهتمام الخارق للعادة بڤاغنر؟ لا يفكّر أحد في عقد مؤتمر موتسارتي، ولا تقول إنّ شخصًا ما موتسارتي كما تقول إنّ شخصًا ما ڤاغنري.

دانيال: أعتقد أنّ الأسباب عديدة. إنّها تنبع من شخصيّته الموسيقيّة؛ وتنبع من شخصيّته خارج الموسيقى؛ إنّها تنبع من حقيقة أنّه لم يكن يؤلّف الموسيقى ويكتب نصوص أوپراته فقط، بل حاول كذلك أن يحدث ثورة في الأوپرا وأن يخلق مفهوم الـ Gesamtkunstwerk (عمل فنّي متكامل موسيقيًّا وتمثيلاً، وإلخ. . .) المعروف. ليس بوسعنا فعليًّا التحدّث عن بتهوڤن وعن نتائجه؛ ونستطيع التحدّث عن ديبوسي ونتائجه بمعناها الضيّق فقط. لكن، عندما نبحث عن ڤاغنر وعواقبه، يجب أن نسأل، هل كان له تأثير ـ وإن كان نعم، فما نوع ذلك التأثير ـ على الطريقة التي ينظر فيها الناس إلى الموسيقى التي سبقته؟ هل كان له أيّ تأثير على تاريخ تطوّر ترجمة موسيقى

الكلاسيكيين العظماء: موتسارت، بتهوڤن، إلخ؟ وما نوع تأثيره، إن كان موجودًا، على الموسيقى التي تلته؟ وعلى ما يخصّ موسيقى القرن العشرين البحتة؟

أعتقد أنّك إذا درستَ هذه المسائل بدقّة، ودرستَ كتاباته حول الموسيقى (خصوصًا كتابه حول قيادة الأوركسترا، الذي وجدته ليس فقط مثيرًا للاهتمام، بل ومفيدًا)، ستجد عددًا من التأثيرات على الموسيقى والعزف. قبل كلّ شيء، كان لدى ڤاغنر فهم عميق، أو غريزة (أو ربما خليط من الاثنين) حيال علم الصوت. كان أوّل مَن تمتّع بذلك، على ما أعتقد، ربما باستثناء بيرليوز، و«ليسْت» نوعًا ما، رغم أنّ الأخير (ليسْت) كان محصورًا أكثر بالبيانو. وعندما أقول «علم الصوت» أعني وجود الصوت في غرفة ما، مفهوم الوقت والمكان. طوّر ڤاغنر فعليًّا هذا المفهوم موسيقيًّا. يعني ذلك أنّ انتقاداته الكثيرة للأداء في زمنه، بقيادة مندلسون وغيره، كانت موجّهة ضدّ ما اعتبره ترجمةً سطحيّة للموسيقى، وبالذات، تلك التي لا تجازف، لا تذهب إلى شفير الهاوية، ترجمة تحاول أن تجد خطّ الوسط الذهبي بدون الوصول إلى الأطراف. يؤدّي هذا النوع من الأداء، بالطبع، إلى السطحيّة. أثّر ذلك أيضًا على سرعة العزف الموسيقي، لأنّه، إذا كان المضمون فقيرًا، كان على الحركة أن تكون أسرع. لذلك يشكو ڤاغنر بمرارة من إيقاعات ميندلسون.

كيف اقترحَ مكافحة تلك السطحيّة؟ بأسلوبين. الأوّل، من خلال تطوير فكرة مرونة معيَّنة ضروريّة للإيقاع، وتغيّرات معيّنة غير ملحوظة داخل الحركات الكلاسيكيّة. (أتحدّث الآن عن أفكاره بخصوص بتهوڤن، وليس عن موسيقاه هو ـ سوف أتطرّق إلى ذلك فيما بعد لو سمحتم لي.) بعبارة أخرى، كلّ سلسلة ـ أو كلّ فقرة إذا أردنا استخدام المصطلحات الأدبيّة ـ لديها اللّحن melos الخاصّ بها، ولذلك تتطلّب تغييرًا غير ملحوظ في

السرعة من أجل التعبير عن المحتوى المتأصّل لتلك الفقرة. كلّ هذه الأمور، بالطبع، مفاهيم ما زالت تناقَش اليوم. من الواضح أنّ تلك التغييرات يجب أن تكون غير ملحوظة تقريبًا، وإلاّ سينهار الشكل. لكن ما يؤكّده ڤاغنر فعليًا هو أنّه بدون القدرة على إرشاد الموسيقى بهذه الطريقة، لا تستطيع التعبير عن كلّ ما فيها، ولذلك تبقى على السطح. كان ضدّ تفسير الموسيقى على طريقة المِسْرَع (المترونوم) الموسيقي بشكل قاطع. كانت لديه فكرته الخاصّة حول الـ Zeit und Raum، أي الوقت والمكان. من المؤكّد أنّ السرعة ليست عاملاً مستقلاًّ: كي تحافظ على سرعة أبطأ، التي رآها ڤاغنر ضروريّة لحركات معيّنة (ليس بالضرورة أن يكون الكلّ بطيئًا، فقط حركات ومقتطفات معيّنة)، اعتبر إلزاميًّا تمامًا أن تقلّل بشكل غير ملحوظ من سرعة المادّة الثانية في سيمفونيّة كلاسيكيّة عندما تكون المادّة الأولى دراماتيكيّة ـ ذكريّة، أو كما تريد أن تسمّيها ـ بينما كانت الثانية مناقضة لها. لكن كي تجعل السرعة الأبطأ قليلاً ليس فقط قابلة للتنفيذ، بل ولتسمح لها بالتعبير عن محتوى الفقرة وكي تبقيها في إطار الحركة، يجب أن يكون هنالك، بالطبع، تعويضٌ نغميٌّ (تونالِيٌّ) ما، وهكذا وصل إلى مفهوم استمراريّة الصوت: أنّ الصوت يذهب إلى الصمت، إلاّ إذا حافظتَ عليه. من هنا جاء مفهوم كامل ليس فقط للون الصوت ـ الذي يتحدّث عنه الكثيرون اليوم والذي أدّى (برأيي) إلى أفكار سطحيّة حول «صوت الأوركسترات الأممي» ـ بل وإلى [مفهوم] وزن الصوت. وڤاغنر كان مهتمًّا أكثر بوزن الصوت.

بالطبع، كان أسهل بالنسبة له أن يتعامل مع ذلك المفهوم آنذاك، لأنّك عندما تتحدّث عن الوزن تتحدّث فورًا عن الهارموني (التناغم). وبما أنّ كلّ ذلك كان في موسيقى «ما قبل اللاتوناليّة»، كانت الأسس الهارمونيّة أقوى بكثير ممّا هي عليه اليوم. ولذلك، كونه محصورًا في جاذبيّة النغم، كان قادرًا على خلق توتّر أكبر فأكبر من خلال استمراريّة الصوت، وتبطئة الحركة

(السرعة) الطفيفة هذه تكاد تكون غير ملحوظة. لكنّك تعود في النهاية، بشكل أو بآخر، وبطريقة غير ملحوظة. هاتان الكلمتان «طفيف» و«غير ملحوظ» هامّتان جدًّا لأنّ هذا هو فنّ التحوّل. أحاول القول بذلك إنّه من خلال هذين المفهومين، أثّر ڤاغنر على الطريقة التي ينظر فيها العالم بأكمله وبلا استثناء إلى الموسيقى التي سبقته، إلى الموسيقى الكلاسيكيّة الألمانيّة بشكل أساسي أو الأوروپيّة الوسطى ـ موتسارت، بتهوڤن، شوبيرت، شومان، إلخ. ـ كي لا نذكر موسيقى معاصريه.

لذلك، حتّى الحرب العالميّة الثانية، لم يكن بمقدورك أن تتجاهل أفكار ڤاغنر، إن كنت على علم أنّها أفكاره أم لا. فقد أصبحت جزءًا من التراث. وإن كان قائد الأوركسترا ڤورتڤانغلر أو فينغارتنر أو برونو والتر أو حتى توسكانيني نوعًا ما، الذي كان يعارض تلك الأفكار بشدّة بالطبع، لم يكن أيّ منهم قادرًا على التخلّي عن تلك المبادئ. وهذا صحيح بالنسبة لعازفي الآلات وليس فقط للأوركسترا، لكن أيضًا بالنسبة لأناس أمثال هانس فون بولو ودالبير. ونحن نعلم ذلك ليس من القيل والقال، ولا حتّى من التسجيلات الممتازة والدقيقة نسبيًّا، بل من ترجمتهم لسوناتات بتهوڤن على سبيل المثال. لقد درستُها بدقّة، [أقصد] ترجمة بولو وترجمة دالبير، وترى كلّ تلك المبادئ حول التغيير الطفيف في الحركة مرورًا بـ شنابيل وإدوين فيشر وباكهاوس، إلخ. ما كان ذلك ليخطر على بال أحد لولا أفكار ڤاغنر. لذلك، أثّر بهذه الطريقة على تاريخ بأكمله لترجمة الموسيقى إلى درجة أنّ ردة الفعل التي جاءت في هذا القرن ـ الموضوعيّة الجديدة نوعًا ما، الـ die neue Sachlichkeit كما أُطلق عليها في ألمانيا، كانت محاولة لمحاربة ذلك. ما نعيشه الآن، في السنوات الأخيرة، بإحياء التقاليد التاريخيّة والعزف على الآلات المتعلّقة بحقبة ما، هو أيضًا في الحقيقة ردّة فعل ـ إن كان عن وعي أو لا ـ ضدّ هذا المفهوم الڤاغنري لاستمراريّة الصوت. إنّ مبدأ تلك الآلات وتلك الطريقة في صناعة الموسيقى هو بالضبط لمزيد من التمفصل

والتمكّن من قطع الصوت وقطع الضغط الهارموني (التناغمي) للموسيقى.

عندما بدأ ڤاغنر يكتب الموسيقى، طوّر تلك المبادئ حتّى التطرّف. في الحقيقة، طوّر على حدة، برأيي، كلّ عامل تعبيري، في إنتاج الصوت وفي التعبير الموسيقي، لدرجة التطرّف ـ كالمطّاطة المشدودة إلى أقصى حدّها. لقد خلق شكلاً في الأوپرا قضى على الفصل ما بين الأرقام الموسيقيّة والآريات (الألحان الفرديّة)، وإلخ. بعبارة أخرى، عمل دائمًا على الاستمراريّة. طوّر الهارموني بطريقة خاصّة جدًّا، وفي اتجاهات مختلفة. يتحدّث المرء دائمًا بشكل عام عن التناغم الصوتي (الهارموني) الڤاغنري، لكن أوپرا «تريستان وإيزوالدا» عالم بحدّ ذاته، وأوپرا «المطربون» عالم مختلف تمامًا، وبرأيي أوپرا «بارسيفال» عالم ثالث.

إنّ تطوير ترجمة موسيقاه الخاصّة به ـ وهذا شعور عاطفي وغريزي بحت، ليس لديّ أيّ دليل عليه ـ مرتبط، برأيي، بشكل أكبر بروح العصر Zeitgeist، وبالأفكار غير الموسيقيّة التي شغلت بال الناس. وسوف تجد في كثير من العروض منذ العشرينات وإلى ما بعد الحرب العالميّة الثانية شيئًا أعتبره مشتركًا مع نُصُبيّة (تخليد كلّ ما هو بارز وضخم) النازيّة الواضحة أيضًا في فنّ العمارة والفنون الأخرى. هنالك في الألوان والتوازن شيء طنّان، عال الصوت، فظّ، ليس مصقولاً أو رقيقًا.

في الحقيقة، أوّل اهتمام واع، على ما أعتقد، بالتوازن والالتزام الصارم بديناميكيّة الأعمال، جاء من أناس أمثال قائد الأوركسترا الألماني رودولف كيمبي، الذي استُخفّ بقدراته جدًّا، برأيي، فقد كان يشعر بعمق بالصوت والتوازن؛ وهنالك أيضًا پيير بوليز في إنتاجه الشهير حاليًّا لرباعيّة «الحلقة» Ring مع المخرج المسرحي الفرنسي العظيم پاتريس شيرو في عام ١٩٧٦ في بايرويت. أعتقد أنّ هذا ما أزال الغموض عن الجانب الموسيقي ـ أنا لا أتحدّث الآن عن عالم الأفكار. وكما في أيّ نوع من الموسيقى، أجد

ترجمة ڤورتڤانغلر لڤاغنر ليس فقط في فئة منفصلة ـ فهذه مسألة ذوقيّة ـ لكن في طريق خاصّ بها [أي الترجمة]، حيث حتّى في اللّحظات الأكثر وضوحًا وانفتاحًا، مثل افتتاحيّة أوپرا «المطربون»، توجد قوّة شجاعة وبلا حدود في البحث عن الفهم. أعتقد أنّ ڤورتڤانغلر كان فنّانًا ذا فهم عظيم للعامل التراجيدي في الموسيقى ـ أقصد التراجيدي في المعنى الميثولوجي للكلمة، أي يجب أن تسافر إلى جهنّم قبل أن تصل إلى تطهير الروح أو الذروة أو ما تبحث عنه أيًّا كان. في أعمال ڤورتڤانغلر كان هنالك بحث دائم الحضور عن الأرض أو ما تحت الأرض، إنّه نوع من رحلة استكشاف للآثار، لفهم منبع كلّ تطوّر، وما كان قبل انفتاح تآلفات دو مينور (الكبير C major chords) التي كثيرًا ما تظهر في أوپرا «المطربون»، كيف جرى أن كانت لهم تلك الأهمّيَّة المعيَّنة. لذلك، كان أستاذ المدّ والجزر في الموسيقى. ڤورتڤانغلر واحد من قادة الأوركسترا القلائل الذين تمتّعوا بالجرأة ليس فقط لتقليل السرعة لأسباب تعبيريّة، بل ولدفع العزف إلى الأمام عند الضرورة.

إدوارد: هل تعتقد أنّ هنالك نزعة في أعمال ڤاغنر ـ لنقل في تريستان أو حتّى في بارسيفال إلى حدّ ما ـ للتقدّم ليس نحو مجرّد مفهوم المدّ والتحوّل والخلق، بل أيضًا نوع من عدم التحديد، الذي يحضّر المرء على نحو ما للاتوناليّة (اللانغميّة)؟

دانيال: لا أعتقد ذلك. أعتقد أنّ ڤاغنر كان يعلم تمامًا ما يريد، ويعلم الأثر الذي سيحدثه ما ينتجه، ولا أقصد الأثر من الناحية السطحيّة أو الاعتياديّة، بل في المعنى الأعمق للكلمة. ربّما يكمن خطأه في أنّه حاول، بطريقة تيوتونيّة (جرمانيّة) أكثر من اللازم، أن ينظّم شيئًا ذا علاقة بعالم الإحساس في الموسيقى: تلك العلاقة الضروريّة حتمًا بين المناورة والاستسلام، والتي، برأيي تشكّل أساس صنع الموسيقى ككلّ، بل

وأساس الوجود البشري. لذلك، عندما يأخذنا إلى منطقة مشوّشة وغير واضحة الملامح، أعتقد أنّه يناور. أعتقد أنّه يعي تمامًا ما يفعل...

إدوارد: أم هل هناك هدف معيّن في نيّته؟

دانيال: نعم، أعني المناورة بمعناها الإيجابي. يقودنا إلى الخارج لأنّه يعلم أنّه سيعيدنا دائمًا إلى الداخل. هنالك جملة رائعة لا أستطيع للأسف أن أستشهد بها حرفيًّا من كتاب شونبيرغ حول التناغم الصوتي (الهارموني)، وفحواها هو أنّه لا يجوز أبدًا قيادة الأذن إلى عوالم أجنبيّة من ناحية الهارموني. وأعتقد أنّه عندما يفعل ڤاغنر ذلك، سواء في السرعة tempo أو في الديناميكيّة أو في الهارموني، إنّه يفعل ذلك لغاية ما عن سبق إصرار. إنّه يريد أن يجعلنا نشعر بالضياع كي يعيدنا بوضوح أكيد. يستخدم في ذلك أساليب تقنيّة محدّدة جدًّا. كثيرًا ما نرى ذلك في الطريقة التي يوزّع فيها الآلات الوتريّة. في «ذهب الراين» خاصّة تُقسّم أجزاء [الأوركسترا] إلى أنصاف: إنّه يقول die Halfte «النصف»، ثمّ يقول «النصف الأوّل»، ثمّ يقول «النصف الثاني». أعتقد أنّ «النصف» يعني اليسار واليمين: النصف الأوّل يعني أوّل أربع منصّات عازفين إذا كنت تعمل بثماني منصّات، و«النصف الثاني» هو المنصّات الأربع الأخيرة من العازفين. وبالطبع، في تلك المناطق الغامضة، كثيرًا ما يتطرّق إلى الصوت الآتي من خلف المقاطع، والشعور بالتردّد يزداد من خلال تحوّل الـ tremolo (ترجيف الصوت) إلى دوبل كروشات (ثنائيّات أسنان) مدروسة في الآلات الوتريّة، ما يمنحك فورًا إحساسًا بالإيقاع. إذا تفحّصتَ ذلك بدقّة، ترى أنّ بإمكانك أن تضيف لشعور الغموض الذي يخلقه بتحرّره من السرعة tempo أثناء الترجيف tremolo. ولكن بالطبع، إذا كنتَ ستعطيه معناه الكامل، عليك أن تلتزم بسرعة محدّدة عندما تبدأ حركة الدوبل كروشات (ثنائيّات الأسنان) المدروسة في الآلات الوتريّة.

إدوارد: لكن ذلك يطرح تساؤلاً حول الجانب الموسيقي والتفسير الحاسم لعرض ڤاغنر على المسرح وإحيائه. إنّك قائد أوركسترا تعيش في ڤاغنر، نوعًا ما؛ تعزفه، تفكّر فيه؛ أين حدود حرِّيَّتك مع ڤاغنر، برأيك؟ بتعبير آخر، هل تشعر أنّك تستطيع، كما فعل توسكانيني، أن تضاعف أجزاءً لم تُكتَب بتلك الطريقة، أو أن تضيف على أو تنقّص ممّا كُتب؟ أم تشعر أنّك موجَّه بنظرة حرفيّة للنص، حيث ربّما من المفترض أن تلتزم بالتوازن بين ما تعتبره روح العمل والتجلّي الحرفي على الورق، الذي هو في النهاية النصّ الموسيقي (النوتة). العامل الثالث، طبعًا، هو التراث. يمكن للتراث أن يكون آخر أداء سيِّئ، لكن ذلك يعني أيضًا أنّك استفدت بشكل واضح ممّا استمعت إليه، وأنّك على الخطّ ذاته مع عدد من قادة الأوركسترا، وهذا عامل آخر في التفسير.

دانيال: أعتقد أنّه عندما يتحدّث المرء عن الفهم الحرفي لعمل موسيقي، يجب أن يكون أكثر تحديدًا حوله، لأنّه عندما يتحدّث المرء، هذه الأيّام، عن تأدية الموسيقى، يتحدّث بشكل أساسي عن السرعة tempo. هل هو حرّ؟ بعبارة أخرى، هل يتصرّف بحرِّيّة في السرعة، أم يعزف كبندول الإيقاع؟ هذا تبسيط مبالَغ به للأمور توضيحًا لوجهة النظر. لكنّي أعتقد، نوعًا ما، أنّ مفاهيم عديدة أصبحت سطحيّة بسبب كثرة الاستخدام. إنّها ضبابيّة. بالنسبة لي يعني «حرفيًا» أنّك تنفّذ المكتوب، لكنّك تنفّذ كلّ ما هو مكتوب، وليس الجزء الذي يسهل الحكم عليه فقط. بتعبير آخر، إذا كانت هناك جملة صعبة جدًّا، تكاد تكون مستحيلة، أن تعزف موصولة legato، لا يوجد فيها أيّ استراحة، أي أنّها متواصلة وبكثافة عالية جدًّا، ولا تعزفها بهذه الطريقة، فهذا بالنسبة لي ليس حرفيًا. بعبارة أخرى، يجب أن تُضبط الحرفيّة من السطر الأقلّ مقاومةً إلى السطر الأكثر مقاومةً. في صناعة الموسيقى السطر الوحيد القيِّم هو السطر الأكثر مقاومةً. لذلك، عندما تحدّث عن الحرفيّة، يجب أن تحدث عن تغير «التوزيع الموسيقي النصّي»

orchestration؛ يجب عليك أن تتحدّث عن الإيقاع؛ يجب أن تتحدّث عن الديناميكيّة؛ يجب أن تتحدّث عن التوازن؛ ويجب عليك أن تتحدّث عن قيمة (أزمنة) النوتات. عمل ڤاغنر الوحيد الذي أعتقد أنّه قد يكون مبرَّرًا قليلاً تغيير «التوزيع» فيه، لكن على نطاق ضيّق جدًّا، هو «الحلقة» Ring، لسبب بسيط وهو أنّ «الحلقة»، ورغم أنّ الأداء الكامل الأوّل لها كان في بايرويت، إلاّ أنّها لم تُكتب لتُعزَف في دار بايرويت للأوپرا. عمل ڤاغنر الوحيد الذي كُتب ليُعزف في تلك الدار هو «بارسيڤال». وڤاغنر نفسه، الذي حضر جميع بروڤات «بارسيڤال»، أراد إعادة توزيع بعض مقاطع «الحلقة» بعد تجربته في تلك الدار.

إدوارد: من أجل بايرويت؟

دانيال: نعم. أعتقد أنّه باستثناء ذلك لا يستدعي إتقان ڤاغنر لتوزيع الموسيقى ـ ومستويات ارتفاع الصوت وكثافته المختلفة التي تصدرها آلات الأوركسترا المتعدّدة ـ لا يستدعي البتّة مجرّد التفكير في تغييره. هناك دومًا ما يجب فعله للصوت كي تكون نتيجته كما كُتب.

إدوارد: ينطبق هذا بشكل أساسي على الأعمال التي تمّ أداؤها في بايرويت. إذا كان عليك تقديم، لِنَقُل، «الحلقة» في بايرويت، كما فعلتَ، أو «تريستان» أو «بارسيڤال»، عندئذ فإنّ ممارسةً جديدة ستحرز ذلك. . .

دانيال: قدتُ عزف «تريستان» في بايرويت لسنوات كثيرة وكثيرة. كما قدتُ أيضًا عزف «تريستان» في حفرة أوركسترا مفتوحة. قدتُ عزف الفصل الثاني من «تريستان»، أحيانًا في إطار حفلات موسيقيّة (كونسرت) في كثير من الأحيان. قدتُ عزف «بارسيڤال» و«فالكوريه» و«زيغفريد»، أيضًا في حفرة أوركسترا مفتوحة في دار أوپرا برلين الحكوميّة. لذلك، كانت لديّ الفرصة لمقارنتهما. أعتقد أنّ الخلاف الأساسيّ، بالطبع، هو التوازن بين الأوركسترا

والمسرح: في بايرويت يمكنك عزف المقطوعات عالية الصوت كاملةً، ما لا تستطيع فعله في الحفرة المفتوحة.

إدوارد: أيمكنك وصف الفرق بين العزف في بايرويت بالمقارنة مع أماكن أخرى؟

دانيال: كما تعلم، حفرة بايرويت مغلقة تقريبًا وينزل بها درج، ولذلك لا يصل الصوت مباشرة من الحفرة إلى الجمهور كما في الحفر المفتوحة. لذلك، لستَ مضطرًا كمستمع أن تخلطه بالصوت الذي يصلك من المغنّين على المسرح. فأنت تحصل عليه مخلوطًا، فتجده أحيانًا رخيمًا ومستديرًا ودسِمًا إلى هذا الحدّ. الحفرة نفسها رنّانة جدًّا من الناحية الأكوستيكيّة (من وجهة نظر علم الصوت)؛ إنّها تميل إلى إصدار صوت مرتفع أكثر ممّا ينبغي، وردّة الفعل الأولى على العزف هناك هو أنّك تحاول العزف برقّة أكثر من اللازم، لأنّك تعتقد أنّ الصوت أعلى من اللازم، والتعوّد عليها يتطلّب الوقت. أستطيع مقارنة الحفرة في بايرويت بالغوص في أعماق البحار. عندما تكون في الماء وتتعطّل معدّاتك، يمكنك فقط أن تعتمد على دماغك وبعض الحركات للخروج من المأزق والسباحة إلى السطح. لا تفيدك العدوانيّة، ولا التدافع بالأكواع، لأنّ الماء أقوى من ذلك. ونوعًا ما، حفرة بايرويت شبيهة بذلك أيضًا. عند وجود صعوبة بسيطة في الدقّة يغدو التلويح بالعصا بخشونة، أملاً بالتزام الجميع بذلك، غير مجدٍ، إذ لا يحصل ذلك. إنّها مسألة إعطاء فكرة متى ستكون اللّحظة الهامّة القادمة، وعندئذ يجتمع الجميع. بعبارة أخرى، المسألة ليست مسألة ذهاب إلى المقطع المعني أو الموسيقيّ والتلويح أمام عينيه بخشونة، بل مسألة جلبه إليك. وأنواع كثيرة من الحركات الدائريّة تساعدك على ذلك.

إدوارد: إذًا، كي تدمج الصوت عوضًا عن أن تدعه. . .

دانيال: نعم. وفي الواقع، قادة الأوركسترا الذين عانوا من صعوبات صوتيّة في حفرة بايرويت كانوا قادة ذوي أسلوب خشن في القيادة. لكن، كما ذكرتَ عندما كنّا في طريقنا إلى هنا، اهتمّ ڤاغنر بكلّ ما هو دائري، وأعتقدُ أنّ ذلك جزء من شخصيّته ككلّ: كان يكره كلّ ما هو ذو زوايا أو يحدَّد بوضوح.

إدوارد: لو سمحتَ لي سأقول فقط إنّي فوجئت هذا الصيف: يربط المرء الأداء في مكان كبايرويت بالرسميّة، ويرتدي معظم الحضور بزّات الـ «سموكينغ» والتوكسيدو وفساتين السهرة وما إلى ذلك. كانت الحرارة في اليوم الذي ذهبتُ إلى هناك حوالى ١٥٠ درجة فهرنهايت ـ كان الطقس حارًّا جدًّا، والحفرة حيث الأوركسترا تحت المسرح ليست معروفة ببرودتها كما هو معلوم. بعد الفصل الأوّل ذهبتُ مع إلينا بارنبويم وراء الكواليس وإذا بدانيال في سروال قصير وكنزة رياضيّة قصيرة الكمّين T-shirt، وأعضاء الأوركسترا في أكثر ثياب غير رسميّة يمكن للمرء تخيُّلها. كانت رؤية ذلك نوعًا غريبًا من النشاز.

دانيال: التعوّد على ذلك يتطلّب بعض الوقت.

إدوارد: بالطبع، كلّ الممثّلين والمغنّين بلباسهم المسرحيّ، فتتساءل كيف يتحمّلون ذلك طوال العرض لشدّة حرارة الطقس.

دانيال: حسنًا، ليس في ذلك العرض، لكن في العرض السابق الذي قدته لـ «تريستان»، والذي أخرجه مسرحيًّا جان پيير بونيل، خرج الملك مارك على خشبة المسرح في معطف فرو ضخم. والمسكين ماتّي سالمينن، وهو على كلّ حال عملاق، أعتقد أنّه كان. . .

إدوارد: . . . يحتضر. نعم، وبالطبع، كلّ الأوپرات تجري أحداث قصصها في الشمال. فهي ليست عن أناس جنوبيين سعيدين مثلنا. لذلك،

ترتدي الشخصيّات عادةً ثيابًا كثيرة. لكن بعد ما قلتَه عن قيادة الأوركسترا...

دانيال: هناك مسألة أخرى حول الفرق بين قيادة الأوركسترا في حفرة بايرويت وفي الحفر المفتوحة، في حفرة دار الأوپرا الحكوميّة في برلين على سبيل المثال. الاختلاف الأساسي هو أنّه في دار برلين عليك أن تبدأ كلّ تصعيد (كريشيندو) متأخِّرًا أكثر قليلاً ممّا كنتَ ستفعل في حفرة مغلقة، لأنه بدون ذلك سيرتفع الصوت قبل الأوان؛ وعليك أن تبدأ الخفض diminuendo بسرعة أكبر قليلاً بالطبع، فأنت لا تستطيع الحفاظ على التآلفات (الأكّورات) مرتفعة الصوت في آلات النفخ النحاسيّة كما تستطيع أن تفعل في بايرويت. في البداية، قد يبدو ذلك وكأنّه تركيك للمادّة الموسيقيّة، لكن ليس بالضرورة أن يكون كذلك لأنّك تحصل على حضور أوركسترالي؛ تحصل على مساهمة إيجابيّة من الأوركسترا في الحفرة المفتوحة وهو ما لا تستطيع الحصول عليه في بايرويت. في عمل كـ «بارسيڤال» لا فرق في ذلك. بل على العكس، أعتقد أنّ أيّ شخص يقود عزف «بارسيڤال»، ولم يجرّب ذلك في بايرويت، فإنّه لم يقد عزف «بارسيڤال» قطّ. فقد كُتبت لتلك الميزات الصوتيّة بالذات، لذلك المكان بالتحديد، ويجب أن تُعزف هناك. لكن حتّى في «الحلقة» ـ قمتُ، على سبيل المثال، بإنتاج «زيغفريد» الجديد في برلين العام الماضي ـ أعتقد أنه عليك أن تكون منفتحًا جدًّا لترى أنّ هناك إيجابيّات وسلبيّات في كليهما.

إدوارد: لكن من الواضح أنّ بايرويت مكان تحبّ الأداء فيه.

دانيال: أوه، إنّه ضرورة حتميّة بالنسبة لهذه الأعمال. إنّه مستوى مختلف تمامًا.

إدوارد: الآن دعنا نتحوّل من بايرويت المكان إلى بايرويت الفكرة أو

الأيديولوجيا. هناك نظريّات بالية كثيرة متعلّقة بأوبرات ڤاغنر. هنالك، كما قلتَ سابقًا، كلّ تلك الكتابات النثريّة. وهنالك أيضًا مواضيع المسرحيّات نفسها ذات الإشكاليّة الكبيرة. وفي تلك الأعمال بالطبع، مسألة الجنس واضحة جدًّا ـ وغير مسبوقة قبل ڤاغنر. بالإضافة إلى العنف بشكل أو بآخر.

دانيال: حسنًا، ڤيردي ليس معتدلاً هو الآخر.

إدوارد: لا، بالطبع لا.

دانيال: شاهدتُ «أوتيللو» قبل عدّة ليال.

إدوارد: لكنّ المزيج هو الذي يميّز ڤاغنر، بالإضافة بالطبع إلى كلّ كتاباته منذ بداية حياته العمليّة وحتّى نهايتها، عندما اهتمّ بكثير من الأيديولوجيا المتعلّقة بالثقافة الألمانيّة واليهود، وما إلى ذلك، في فترة «بارسيڤال». إنّك تتعامل مع مؤلّف موسيقي فريد من نوعه في تلك المسألة، وهذه، بالطبع، إحدى نواحي ڤاغنر الإشكاليّة. والأخرى هي تلك التي طُرحت خلال العديد من نقاشات هذا المؤتمر ـ رَبْط ڤاغنر وبايرويت بالفترة النازيّة واستخدام ڤاغنر خلال الحقبة النازيّة.

المسألة التي يمكنك بالطبع أن تخبرنا عنها وأن تنيرنا فيما يخصّها هي: ماذا تشعر كقائد أوركسترا وأنت تواجه كلّ هذه المشكلات في الأعمال المسرحيّة التي تتعامل معها؟ إلى أيّ مدى هنالك تفاعل أو حتّى تنافر؟ أعمال ڤاغنر من نواحٍ كثيرة فعليًّا حول التناقضات المتضادّة.

دانيال: داخل نفسه أيضًا.

إدوارد: داخل نفسه، بالتأكيد. أعتقد أنّه لمن الخطأ المبدئي، نوعًا ما، من الناحية التفسيريّة حجب ذلك الصوت، وأن نقول، أوه، إنّه ليس موجودًا فعليًّا؛ هنالك ذلك العالم الهادئ والرائع الذي أبدعه، [عالم] الأبطال والآلهة

والآلهات. إنّه هراء. لكنّ السؤال هو، انطلاقًا من خلفيّتك أنت: ماذا تشعر وأنت تواجه ذلك ـ كشخص يحضّر للمسرحيّة أو يقود الأوركسترا فيها أو، كما نفعل الآن، يفكّر فيها؟

دانيال: حسنًا، آمل أن يكون لديك متّسع من الوقت، لأنّي لا أستطيع الإجابة على ذلك باختصار. يجب توضيح بضعة أمور. قبل كلّ شيء، هنالك ڤاغنر المؤلّف الموسيقيّ. ثم، هنالك ڤاغنر كاتب نصوص أوپراته ـ بعبارة أخرى، كلّ ما يتعلّق بالموسيقى. ثمّ، هنالك ڤاغنر الكاتب الذي يكتب عن الشؤون الفنيّة. ومن ثمّ، هنالك ڤاغنر الكاتب السياسي ـ في هذه الحال، بشكل أساسي الكاتب السياسي المعادي للسامية. هنالك أربع نواحٍ مختلفة لأعماله، لنشاطه.

لكن قبل مناقشتها، أعتقد أنّه لمن المجدي دراسة تاريخ إنتاجه في بايرويت. بدأت بايرويت، تحت ڤاغنر، كمسرح تجريبي عظيم. حضر العالم بأكمله الافتتاحيّة العالميّة لـ «الحلقة» عام ١٨٧٦. تمتّع ڤاغنر أيضًا، نسبةً لزمنه، بأكثر الأفكار ثوريّةً وتقدُّميّةً. كان رجلاً ذا موهبة خارقة إلى درجة أنّه اخترع أيضًا فكرة حفرة الأوركسترا المغلقة، كتلك التي شُيّدت في بايرويت. باعتراف جميع علماء الصوت العصريين، حفرة بايرويت مثاليّة تمامًا؛ والأكثر من ذلك، من المستحيل تقليدها. ما يُثبت أنّ مواهبه وعبقريّته تخطّت حدود تأليف الموسيقى بكثير.

أسّس المسرح في بايرويت عام ١٨٧٦، لكن بعد ذلك بقليل، اضطرّ إلى إغلاقه لأنّه كان مفلسًا. افتتاحيّة بارسيڤال العالميّة كانت عام ١٨٨٢. توفي عام ١٨٨٣. وكما هي الحال عادةً مع الفنّانين العظماء، فَهُمْ يثيرون إمّا التملّق المفرط أو الكراهيّة المتناهية، وڤاغنر أفضل مثال على ذلك. أرملته «كوسيما» وكلّ من عمل معه آنذاك، عملوا في جوّ من التملّق غير النقدي وحاربوا من أجل الحفاظ على كلّ فكرة صغيرة ربّما وردت في خاطر الأستاذ

العظيم، وهو الأمر الأكثر «غير ڤاغنري» الذي يمكن للمرء أن يفعله، لأنّ ڤاغنر كان عكس ذلك تمامًا. كان ثوريًّا؛ يعيد التفكير في الشيء ويعيد ترتيبه ويفكّكه كي يبدعه من جديد. لذلك، فهذا الجدال بأكمله من أجل الحفاظ على المسرح في بايرويت كما كان عليه تحت قيادة ڤاغنر، جرّد بايرويت، برأيي، من إحدى أهمّ ميّزات ڤاغنر الفنّان. بقي الإنتاج تقريبًا كما هو، في الحقيقة، حتّى الحرب العالميّة الثانية. «الحلقة»، على سبيل المثال، بقيت كما هي باستثناء بعض التأقلم مع التطوّرات التقنيّة كالكهرباء.. وإلخ، وذلك منذ عام ١٨٧٦ وحتى العشرينات من القرن العشرين على الأقلّ ـ أي خمسين سنة تقريبًا. كان مسرح بايرويت منعدم الفكر والأكثر تعصّبًا في العالم بأكمله. والسبب في ذلك يعود أيضًا إلى ظهور الحركة القوميّة الألمانيّة في العشرينات، وقادة الأوركسترا الذين كانوا ليوافقوا على العمل في بايرويت رفضوا ذلك: برونو والتر لم يقد أوركسترا هناك؛ كليمبيرير لم يعمل هناك؛ فريتس بوش، الذي لم يكن يهوديًّا، لكن كان له موقف أخلاقي قوي تجاه الطريقة التي يعامَل بها اليهود آنذاك، رفض العمل هناك. أتحدّث عن بداية الحقبة النازيّة، إن لم يكن ما قبلها. ثمّ غادر «بوش» وعائلته ألمانيا احتجاجًا، قاد أوركسترا مرّة واحدة فقط، ولم يعد بعد ذلك أبدًا، لأنّه وجد الجوّ العام بأكمله لا يطاق. حتّى هانس ماير، المنظّر العظيم المختصّ في ڤاغنر، الذي كان هناك في فترة شبابه، يستذكرها [تلك الفترة] على أنّها كانت لا تطاق.

إذًا، ارتبط ذلك التعصب بتفسير الأعمال. بعبارة أخرى، لم يكن [التعصّب] من **طبيعة** تلك الأعمال بل في **ترجمتها** في بايرويت. وكان ذلك، في الحقيقة، يتنافى، كما قلتُ سابقًا، مع جوهر تلك الأعمال. كان إميل بريتوريوس هناك في الثلاثينات؛ ومع ڤورتڤانغلر، كانت هنالك فكرة جديدة نوعًا ما، لكنّها، بقيت كما هي بالأساس. أعتقد أنّه لمن المهمّ الاعتراف بأنّ مسرح بايرويت، منذ عام ١٨٧٦ وحتّى الحرب العالميّة الثانية، كان المسرح الأكثر تعصّبا وضيق الأفق في العالم بأسره.

عندما أعيد افتتاح المهرجان عام ١٩٥١ من قبل حفيدَي ڤاغنر، ڤيلاند وڤولفغانغ، تمّ تطوير فكرة متكاملة لبايرويت جديدة. كانت فكرة ڤيلاند أن اعتبر أنّ الموسيقى مكتوبة ومحدّدة بوضوح، لكن إخراجها مسرحيًّا غير مكتوب، ولذلك، يجب تكييفه مع المتطلّبات الجماليّة للزمن الجديد. وهذا، بالطبع، هو أساس الإنتاج المسرحي والأوپرالي. ما هو المتوقّع فعلاً؟ أقصد، لدينا نصّ موسيقيّ مكتوب، لكن ما هو الحرفي فيما يخصّ الإخراج المسرحي؟ حاول ڤيلاند أن يجعل بايرويت المكان الأكثر تقدُّميّةً من هذه الناحية، وقد نجح في ذلك. وفي الحقيقة، منذ عام ١٩٥١ أصبحت بايرويت عكس ما كانت عليه من قبل: مكانًا يعاد النظر فيه في كلّ شيء، مكانًا حيث الإنتاج يتطابق مع أفكار مُخرجه ـ ڤيلاند، ومن ثمّ ڤولفغانغ، ومن ثمّ أناس كـ باتريس شيرو، غوتس فريدرخ، هاري كوبفر، والآن هاينر موللر.

جئتُ إلى ڤاغنر متأخّرًا نسبيًّا ـ على الأقلّ بالنسبة لي. الثقافة الموسيقيّة التي تلقّيتها والجو العام الذي عشته كان يدور أكثر حول البيانو والموسيقى الآليّة والسيمفونيّة وموسيقى الحُجرة. كنت أذهب لسماع حفلات غنائيّة؛ لسماع رباعيّات وتريّة؛ لسماع أوركسترات سيمفونيّة؛ لكنّي نادرًا ما ذهبتُ إلى الأوپرا. عندما كنت في التاسعة انتقلتُ وأسرتي للعيش في إسرائيل. كانت فرقة «أوپرا إسرائيل» ضعيفة إلى حدّ ما آنذاك، لكن ڤاغنر لم يكن من الموسيقيين المعروفين على أيّة حال، لذلك لم يكن لديّ معه أيّة صلة حقيقيّة، أقصد صلة نشطة، حتّى العشرين من العمر تقريبًا.

إدوارد: ما هو أوّل عرض لڤاغنر شاهدتَه، هل تذكر؟

دانيال: «تريستان» على ما أعتقد. إذًا، جئتُ إلى ڤاغنر بالأساس من وجهة نظر موسيقيّة بحتة وأوركستراليّة. وافتتنتُ بالطريقة التي يمكن فيها دراسة كلّ عامل من العوامل على حدة فعليًّا، وبفكرة «التوزيع الموسيقي» ووزن الصوت واستمراريّته. واهتممتُ كثيرًا بڤاغنر من خلال كتاباته حول الموسيقى وقيادة

الأوركسترا وإلخ. إذًا، ذلك كان الأمر الأساسي الذي أثار اهتمامي في البداية، ولم أهتمّ بعالم أفكاره في تلك المرحلة. يجب أن أقول إنّي لم أكن أعلم بتاتًا آنذاك أنّي في النهاية سأقود أوپرات. لم أكن أقود حتّى «الأوركسترا الإنكليزيّة الحُجريّة» ناهيك عن بايرويت، لذلك كانت تلك الفكرة أبعد ما يكون عن ذهني. وتقرّبتُ من ڤاغنر من خلال الأعمال الأقرب إليّ، والتي كان لها أثر على ڤاغنر كموسيقيّ: بتهوڤن قبل كلّ شيء؛ ثمّ، بالطبع، بيرليوز و«لِيسْت»؛ ونوعًا ما، بروكنر، رغم أنّه لم يؤثّر على ڤاغنر، لكنّي أُعجبتُ بموسيقى بروكنر مبكرًا. ساعدتني دراسة ڤاغنر ـ موسيقى ڤاغنر ـ كثيرًا، ليس فقط في عزف أعماله لاحقًا، بل وفي فهم أساليب موسيقيّة أخرى مختلفة جدًّا. وينطبق هذا على فترة متباعدة حتّى ديبوسي ـ وما بعد ڤاغنر أيضًا. لن أنسى أبدًا كم اندهشت عندما قدتُ عزف «البحر» لـ ديبوسي، ووجدتُ فجأةً تركيبات الآلات نفسها موحَّدةً ـ البوق (ترومبيت) والبوق الإنكليزي، أو البوق والأوبوا، كما في مقدّمة prelude بارسيڤال ـ الذي كان ڤاغنر الوحيد الذي استخدمها قبله. بعبارة أخرى، عامل الألوان لدى ڤاغنر هامّ جدًّا أيضًا. على أيّة حال، هذا ما بهرني في عمله وكتاباته حول الموسيقى. وأثّرت كتاباته حول سيمفونيّات بتهوڤن وحول قيادة الأوركسترا بشكل عامّ تأثيرًا عميقًا في نظرتي ككلّ إلى الموسيقى وعزفها. ثمّ، عندما ارتبطتُ أكثر فأكثر بالقطع الموسيقيّة، بدأتُ أهيّئ لقيادة الأوپرات، وكانت تلك المرّة الأولى التي اهتممتُ فيها بكتابات ڤاغنر غير الموسيقيّة البحتة ـ أيّ النصوص التي كتبها ڤاغنر لأوپراته الشخصيّة وكتاباته الأيديولوجيّة.

إدوارد: ما كان رأيك في نظرته لليهود والموسيقى، على سبيل المثال، والتي تشكّل أساس الكثير ممّا كتبه؟ وبالتالي، ما كان رأيك في ترجمات ڤاغنر الموسيقيّة والثقافيّة الحديثة التي تؤكّد، أو تحاول أن تؤكّد، المدى الذي تنطبق فيه بعض تلك الأفكار، التي يناقشها في أعماله النثريّة، على أوپراته؟ ما يثير الاهتمام أنّ معاداة الساميّة وڤاغنر لم تصبح موضوع نقاش هامّ إلاّ مؤخّرًا

نسبيًا، رغم أنّ أدورنو كان رائدًا فيها في كتابه الأوّل عن ڤاغنر. لكنّ أحد الأمور التي يذكرها هو أنّ «مايم» و«بيكميسر» ـ إذا ذكرنا شخصيّتين، بالطبع ـ كاريكاتوران ليهوديين، وأنّك إذا أعرتَ اهتمامًا مركّزًا لذلك الخطّ في أعماله ـ أقصد العمل النثري ـ ستجده في الأوپرات. إذا أخذنا بعين الاعتبار تاريخ الربط بين ڤاغنر والقوميّة الاشتراكيّة ـ وعواقبها الوخيمة في علاقتها بالمحرقة ـ هنالك ثقل كبير على المرء في أن يتعامل بشكل أو بآخر عند النظر إلى تلك الأعمال. أنت يهوديّ، ولا حاجةَ لأن أضيف أنّي فلسطينيّ، لذلك فهو شيء مثير للاهتمام...

دانيال: كلانا سامي. لذلك كان ضدّنا معًا!

إدوارد: سنعود إلى ڤاغنر والفلسطينيين فيما بعد. أمّا الآن، فنحن نتحدّث عن ڤاغنر واليهود. إنّها مسألة لا يمكن تجنُّبها بشكل أو بآخر. إذا سمحتَ لي سأضيف شيئًا آخر إلى ذلك، وهو أنّ ڤاغنر يستخدم في أوپراته كاريكاتورات يهوديّة لتمثيل شخصيّات غير يهوديّة. أقصد، «مايم» ليس يهوديًا في العمل ذاته ـ لا يُعرَّف بهذه الطريقة ـ وينطبق هذا أيضًا على بيكميسر. بينما في أعماله النثريّة يتحدّث ڤاغنر مباشرة عن اليهود.

دانيال: حسنًا، أعتقد أنّه من الواضح أنّ آراء ڤاغنر وكتاباته المعادية للساميّة فظيعة. لا يمكن نكران ذلك. ويجب أن أقول إنّي إذا حاولتُ، بطريقة عاطفيّة ساذجة، أن أفكّر مع أيّ من مؤلّفي الموسيقى القديمين العظماء أودّ تمضية أربع وعشرين ساعة إن استطعت، لن يخطر ڤاغنر على بالي. كنتُ لأتمتّع برفقة موتسارت لأربع وعشرين ساعة؛ إنّي على يقين من أنّ ذلك سيكون مسلّيًا ومضحكًا ومنوّرًا، أمّا ڤاغنر، فلا.

إدوارد: ما كنتَ لتدعوه إلى العشاء.

دانيال: ڤاغنر؟ قد أدعوه إلى العشاء لأهداف دراسيّة، لكن ليس من أجل

المتعة.

إدوارد: ضع حائطًا زجاجيًا بينك وبينه.

دانيال: لكن بعبارة أخرى، ڤاغنر الشخص كريه وفظيع كلّيًا، ونوعًا ما يصعب ربطه بالموسيقى التي كتبها، التي كثيرًا ما كانت تحتوي على مشاعر معاكسة تمامًا. إنّها نبيلة وكريمة، إلخ. لكنّنا الآن ندخل في نقاش كامل حول ما إذا كانت أخلاقيّة أم لا، وإلخ، وسنتورّط في نقاش مطوّل. ويكفي القول حاليًّا إنّ معاداة ڤاغنر للساميّة كانت فظيعة. وكونه كان يستخدم مصطلحات «الصالونات» اللاساميّة الشائعة، إن صحّ التعبير، وكونه كان يجد تفسيرات منطقيّة لها، كلّ ذلك لا يجعلها أقلّ فظاعةً. كما استخدم بعض الجمل الكريهة التي يمكن تفسيرها، في أفضل الأحوال، على أنّها قيلت في لحظة غضب ودون تفكير - يجب حرق اليهود وإلخ. يمكن مناقشة مسألة إن كان يقصد ذلك رمزيًّا أم لا. الحقيقة تبقى أنّه كان معاديًا رهيبًا للساميّة. أعلم أنّ النازيين استخدموا أفكار ڤاغنر وأساؤوا استخدامها واستغلّوها - ويجب الاعتراف بذلك - ربّما إلى حدود أبعد ممّا كان على باله. ليس أدولف هتلر مَن أخترع اللاساميّة، وبالتأكيد ريتشارد ڤاغنر لم يخترعها هو الآخر. كانت موجودة قبل ذلك بأجيال وأجيال، بل وقرون. الفرق بين القوميّة الاشتراكيّة والأشكال السابقة للاساميّة أنّ النازيين كانوا، بحسب علمي، أوّل مَن طوّر خطّة منظّمة لإبادة اليهود. ولا أعتقد أنّ ڤاغنر كان مسؤولاً عن ذلك، رغم أنّ العديد من المفكّرين النازيين، إن كنتَ تريد أن تطلق عليهم تسمية «مفكّرين»، كثيرًا ما استشهدوا بڤاغنر على أنّه سلفهم. يجب القول كذلك، للتوضيح، إنّه في الأوپرات نفسها لا توجد أيّة شخصيّة يهوديّة. لا يوجد أيّ تعليق معاد للساميّة. لا يوجد في أيّ من الأوپرات العشرة العظيمة التي كتبها ڤاغنر أيّ شخصيّة قريبة حتّى من «شايلوك». كونه يمكنك أن تفسّر «مايم» أو «بيكميسر» بطريقة معادية للساميّة (بالطريقة نفسها التي يمكنك أن تعتبر

«الهولندي الطائر» اليهودي الضالّ)، هذه مسألة لا تعرِّف ڤاغنر، بل عن مخيّلتنا وتطوّرها عندما تتواصل مع تلك الأعمال.

إدوارد: نعم، لكن هناك أكثر من ذلك، دانيال، إذا سمحتَ لي أن أقدّم تعليقًا. يمكنك القول إنّه خيالنا، لكن من المعروف أيضًا، على ما أعتقد، أنّ ڤاغنر كان يستخدم المتوافر في ثقافته: الصور المستمَدّة من اللغة اليوميّة؛ أفكار وصُوَر من الفكر المعادي للساميّة.

دانيال: كانت اليهوديّة مادّةً للسخرية، لا جدال حول ذلك. كانت موضوعًا للسخرية، وأنا متأكّد من خصوصيّات بيت «ڤانفريد» إنّه كثيرًا ما كان ڤاغنر وزوجته كوسيما يقلّدان «مايم» بلكنة يهوديّة وتصرّفات يهوديّة، وإلخ؛ لا أنفي ذلك البتّة. لكن من جهة أخرى، يجب القول إنّ ڤاغنر كان من هذه الناحية منفتحًا جدًّا فنّيًا، بل وأستطيع القول، شجاعًا أيضًا. لو أراد فعلاً أن تكون أوپراته تعبيرًا فنِّيًا عن معاداته للسامية، لكان سمّى الأمور بمسمّياتها، لكنّه لم يفعل. بتعبير آخر، من الواضح تمامًا أنّه كان يسخر من اليهود، لكنّي لا أعتقد أنّ هذا جزء أساسي من أعماله.

إدوارد: لكن ماذا عن الناحية الأخرى؛ أقصد أن أوپرات ڤاغنر مليئة بالصور ـ ليس بالصور العقليّة، بل بجماعات من الناس ـ يبدو أنّه كان معجبًا بهم، بالضبط كما كان معجبًا بالغرباء. أي، لديك نقابة المغنين في «المطربون»؛ لديك «أخوّة الكأس المقدّسة» في «بارسيڤال»؛ لديك القبائل في «الحلقة»؛ وفي حالات كهذه يكون الشعور بالمجموعة جزءًا من الأوپرا. حسنًا، هنالك مقطع في الفصل الأخير من «مايسترزينغر» عندما يتكلّم هانس زاكس بطريقة لم يتكلّم بها من قبل، حول الفن الألماني المقدّس ويحذّر من الأخطار عليه من الخارج. يمكن القول إنّ معظم أعمال ڤاغنر، وخصوصًا «الحلقة» و«المطربون»، مليئة بالأفكار القوميّة الألمانيّة المباشرة وغير المباشرة. وكتاباته النثريّة مليئة بذلك أيضًا. كانت هنالك مهمّة محدّدة، وقد عيّن نفسه

وصيًّا عليها، ومجدِّداً لها، وشخصيّتَها الثوريّة ومصلحها، وما إلى ذلك؛ لعب دورًا محدّدًا. وأتساءل ما إذا كنتَ تشعر بأنّه عندما تكون الأمور واضحة إلى هذا الحدّ، هل يجب فهم القوميّة حرفيًّا؟

دانيال: أعتقد أنّه يجب أن يكون من الواضح أنّنا لا نستطيع الحديث عن القوميّة الألمانيّة بالطريقة نفسها التي نتحدّث بها عن القوميّة الفرنسيّة أو القوميّة الإيطاليّة في الفنّ، لأنّ الصورة النازيّة في القوميّة الألمانيّة قويّة جدًّا. لكن هنالك شيء ألماني محدّد في بعض الموسيقى، بالطريقة نفسها التي يوجد فيها شيء فرنسي محدّد. . .

إدوارد: وقد تحدّثتَ عن صوت أوركسترالي ألماني محدّد.

دانيال: صحيح، وما سأقوله قد يُحدث صدمة، لأنّ أوبرا «المطربون» اعتُبرت لسنوات طويلة عملاً أيديولوجيًّا نازيًّا بسبب ذلك. لكنّي أعتقد أنّها، في الحقيقة، نقد للمجتمع كما هو اليوم. كما أعتقد أنّ «مايسترزينغر» عمل هامّ جدًّا الآن، في هذا النوع من الثقافة العالميّة التي تجعل باريس وطوكيو ونيويورك متشابهة. أعتقد أنّ ذلك أحد أهمّ موضوعات «المطربون». أحد مواضيع «المطربون» هو، بالطبع، العلاقة بين الوسطيّة والعبقريّة، بين الفنّان والهاوي، بين الجديد والقديم في شخص «ستولزينغ».

إدوارد: والعلاقة بين الانضباط والإلهام.

دانيال: الانضباط والإلهام. «ستولزينغ» قادم جديد موهوب جدًّا بلا خبرة ـ بعبارة أخرى، إنّه غير مكتمل ـ وسيكتمل فقط بالخبرة التي يكتسبها من خلال «زاكس». إذًا، مزيج الموهبة والفكر التقدّمي، إن أردتَ، مع خبرة التقاليد هما اللذان يصنعان عظمة الفنّان. وهكذا نصل في النهاية، إلى الفصل الثالث، بعدما يصبح بيكميسر مهزأة بسبب أغنيته، ويفوز ڤالتر بالجائزة، يقول هانس زاكس كلمته الأخيرة مدحًا للفن الألماني. هذه الكلمة هي التي

أدّت إلى الكمّ الهائل من الجدل، وسوء الاستخدام برأيي، لأنّ ما يتحدّث عنه بالتحديد هو قيم الفنّ في أعلى تجليّاته، والتي يربطها بالفنّ الألماني. لا أعتقد أنّ ثمّة خطأ في ذلك؛ فيمكن بالتأكيد برهنة حقيقة أنّ هنالك فنًّا ألمانيًّا، وأسلوبًا ألمانيًّا في العزف (والتمثيل). هنالك صوت وتريّ ألماني محدّد: «تريبليت ألماني» [ثلاث نغمات تؤَدّى بوقت نغمتين] هو «تريبليت» (ثلاثيّة) حيث النوتة الأولى فيه مطوّلة بحيث تصبح الثلاثيّة عريضة؛ «النغم السعيد upbeat الألماني» هو نغم عريض. لماذا؟ لأنّ اللغة الألمانيّة هكذا. عندما تقول la lune، تكون النغمة قصيرة؛ عندما تقول der Mond يجب أن تكون أطول ومنفصلة. تلك هي المصطلحات وهي ليست مخيفة. ما يقوله «زاكس» في تلك الكلمة هو بالأساس أنّ هنالك مزيجًا نصّيًّا، من الكلمة والموسيقى، في الأغنية الفائزة بالجائزة كما تلاها «ستولزينغ» والتي تؤدّي إلى الشكل الأكثر نبلاً في التعبير عن الفنّ الألماني. هذا كلّ شيء. بعبارات أخرى، إنّها ضدّ ما يمكن تسميته بالأيديولوجيا النازيّة، أو الأساتذة بلا موهبة، مجرّد القبول بما هو معروف. «بيكميسر» شخصيّة خطيرة. علاوة على أنّه مضحك، فهو خطير لأنّه يعتقد أنّه فنّان أعظم لأنّه يعرف كلّ القوانين أفضل من غيره؛ لكنّه ليس كذلك بالطبع. الآن، عندما تأخذ المونولوج الأخير لـ «هانس زاكس»، وتأخذه خارج سياق ما حدث سابقًا في الأوبرا وما كان من المفترض أن يعنيه، وتضعه في سياق سياسي وسياق نورمبيرغ، يختلف معناه تمامًا، وهذا ما أدّى إلى تفسيره بالطريقة التي حصلت.

إدوارد: لا أعلم ما إذا كان ذلك مقنعًا تمامًا بالنسبة إليّ. بعبارات أخرى، أوافقك الرأي بأنّه لا يجوز أخذ الكلمات خارج سياق النص، وأعتقد أنّك محقّ تمامًا عندما تقول إنّ الأوبرا ككلّ تدور حول العلاقات التي تحدّثنا عنها سابقًا ـ بين التجديد والتقاليد والعبقريّة والانضباط وما إلى ذلك. ما يذهلني فيه ـ إذا نسينا سياق النصّ ونتائج نورمبيرغ ـ أنّ هنالك تحوّلاً،

قبل كلّ شيء، من العالم البيتي والإسكافيين وشوارع نورنبيرغ إلى ساحة التجمّع الرسمي الضخم ذاك، حيث يجتمع المطربون وسكّان المدينة معًا، وهنالك سباق نوعًا ما. علاوة على ذلك، يتمّ الإعلان عن «زاكس» كشخصيّة عظيمة في المدينة لأنّه فهم تلك الأمور، ويتغيّر صوت الأوپرا في اللّحظة التي يبدأ بالحديث عن ذلك: يصدر عن الأوركسترا صوت وعيد وتهديد وصوت لونيّ، بينما يغنّي [زاكس]، ويقول «اسمعوا لأساتذتكم الألمان». بعبارات أخرى، ما يقوله فعليًّا في الأوپرا، هو أنّه عندما يدرك المرء، نوعًا ما، وجود شخص جديد موهوب مثل «ستولزينغ»، عليه السير وراءه رغم كلّ شيء، فالجماعة هي الأهمّ، نوعًا ما. أخيرًا، هنالك نظرة إلى ما في الخارج على أنّه يشكّل تهديدًا: هنالك نوع من رهاب الغرباء في الأوپرا ـ وهذا يدعو للقلق.

دانيال: لكنّك إذا قرأتَ الكتب الألمانيّة من عشرينات القرن العشرين، على سبيل المثال، ستجد كتابًا رائعًا لأستاذ ڤورتڤانغلر في تأليف الموسيقى. أعتقد أنّها كانت سيرة حياة بتهوڤن، وفي نهايتها هنالك تحليل رائع للحركة الأولى لـ «إرويكا»، بينما الكتاب ككلّ لا يُقرأ لأنّه يتحدّث بشكل مستمرّ عن الفنّ الألماني والطريقة الألمانيّة في إصدار الصوت، والأسلوب الألماني في قراءة الموسيقى، والشيء الفلاني الألماني والشيء الآخر الألماني، لكن كلّ ذلك كان ما قبل النازيّة فعليًّا.

إدوارد: لا، أنا أوافقك الرأي. وهذا ليس ألمانيًّا بحتًا؛ تجد ذلك، على سبيل المثال، في الكتابات الفرنسيّة في نهاية القرن التاسع عشر، la science française(العلوم الفرنسيّة)، la civilisation française (الحضارة الفرنسيّة).

دانيال: كان ديبوسي قد كتب على بطاقته الشخصيّة: Claude Debussy, musicien français (كلود ديبوسي، موسيقيّ فرنسيّ).

إدوارد: إذًا، يجب على المرء أن يأخذ أفكار التنافس تلك، والقوميّة السامية، برأيي، على محمل الجدّ. لا أعتقد أنّه بالإمكان تصنيفها داخل العمل كلّيًا.

دانيال: لا، لكنّي أعتقد أنّ الألمان كانوا يؤمنون، وما زال بعضهم يؤمن حتّى اليوم، أنّهم اخترعوا الموسيقى ضمن الأشياء الأخرى الكثيرة التي اخترعوها. أودّ الحديث عن مشكلة ڤاغنر في إسرائيل. في عام ١٩٣٦، رفض توسكانيني، الذي كان قد زار بايرويت، كما تعلم، عام ١٩٣٠ و١٩٣١ على ما أعتقد، رفض العودة إلى بايرويت بسبب النازيين، وبسبب وجود هتلر في بايرويت، على ما أعتقد. ذهب عوضًا عن ذلك إلى تل أبيب حيث كان برونيسلاف هوبرمان قد أسّس أوركسترا فلسطين الڤيلهارمونيّة وقادها في حفلاتها الافتتاحيّة الأولى. وكان ضمن البرنامج سيمفونيّة برامز الثانية وبعض افتتاحيّات overtures أوپرات روسّيني، وكذلك مقدّمتا (préludes) الفصلين الأوّل والثالث من «لوهنغرين». لم يكن لدى أحد ما يقوله؛ لم ينتقده أحد؛ كانت الأوركسترا سعيدة بعزفها. كانت معاداة ڤاغنر للساميّة معروفة آنذاك كما هي معروفة اليوم، ولذلك كلّ تلك المشكلة حول عزف ڤاغنر في إسرائيل لا علاقة لها بمعاداته للساميّة. ما حصل فعليًا بعد ذلك هو أنّه بعد «ليلة الكريستال» في تشرين الثاني / نوڤمبر ١٩٣٨، رفضت الأوركسترا، وهي مجموعة مستقلّة من الموسيقيين الذين يديرون أنفسهم بأنفسهم حتّى يومنا هذا، رفضت عزف ڤاغنر منذ ذلك الحين، بسبب التداعي ـ استخدام النازيين لموسيقى ڤاغنر وما أدّى إليه ذلك من حرق الكتب. هذا كلّ ما في الموضوع. كلّ ما جرى بعد ذلك كان ردّ فعل الناس من خارج الأوركسترا، بعضهم مع والبعض الآخر ضدّ بشكل قاطع. لماذا أروي لك ذلك؟ لأنّي أعتقد أنّه يكشف بوضوح أنّه يجب على المرء أن يفرّق بين معاداة ڤاغنر للساميّة، وهو أمر فظيع وكريه وأسوأ من اللاساميّة الاعتياديّة نوعًا ما، لنقل، أي مستوى اللاساميّة «المقبول» ـ المرفوض

والذي استغلّه النازيّون. التقيتُ بأناس لا يستطيعون البتّة الاستماع لڤاغنر. قالت لي سيّدة أتت لرؤيتي في تل أبيب في أوج الجدال حول ڤاغنر، قالت، «كيف يمكن أن ترغب في عزف ذلك؟ رأيتُ أسرتي تُقتاد إلى غرف الغاز على صوت افتتاحيّة «المطربون». لماذا عليّ أن أستمع إلى ذلك؟» الجواب بسيط: لا يوجد سبب يجبرها على الاستماع إلى ذلك. لا أعتقد أنّ ڤاغنر يجب أن يُفرض على أحد، وكونه، منذ وفاته، أثار مشاعر متناقضة جدًّا، معه وضدّه، لا يعني أنّه ليس لدينا واجبات وطنيّة. لذلك، اقترحتُ آنذاك ألاّ تعزفه الأوركسترا التي ترغب في عزفه في حفلة للمشتركين، حيث يجبَر كلّ المشتركين السنويين الأولياء مع فرقة «إسرائيل ڤيلهارمونيك» على سماع ما لا يريدون سماعه. هؤلاء الموسيقيّون أحفاد الموسيقيين الذين صوّتوا عام ١٩٣٨ لمقاطعته، لذلك أعادوا التصويت فعليًّا وأغلقوا الدائرة. لكن إذا كان المرء لا يربط بين هذه الصور، خاصّةً أنّها لا تنبع من ڤاغنر نفسه، فليس من المفترض أن يتمكّن من الاستماع إليها. لذلك، كان اقتراحي أن تعزفها فرقة «إسرائيل ڤيلهارمونيك» في حفلة (كونسرت) لا ينطبق عليها قانون الاشتراك مع أوركسترا إسرائيل السيمفونيّة، حيث مَن لا يريد الاستماع إليها لا يجد نفسه مجبرًا على ذلك، وكلّ مَن أراد الاستماع إليها عليه الذهاب وشراء تذكرة لتلك الحفلة بالتحديد. وعدم السماح بذلك هو انعكاس لنوع من الاضطهاد السياسي لأفكار مختلفة لا علاقة لها، مجدّدًا، بموسيقى ڤاغنر. وتلك فعليًّا هي قصة ڤاغنر واليهوديّة.

سؤال (من الجمهور في جامعة كولومبيا): سأبدأ، إن سمحتم لي، بسؤال للسيّد بارنبويم ـ ذكرتَ في سيرتك الشخصيّة أنّك دُعيتَ من قبل ڤورتڤانغلر للعزف في فرقة «برلين ڤيلهارمونيك»، وأنّ والدك رفض السماح لك بذلك عندما كنتَ صغيرًا، ومن الواضح أنّك تعمل الآن في ألمانيا. هل كانت هناك لحظة بالنسبة إليك، مع مرور الوقت طبعًا، ومع تغيير النظام وإقامة حكومة

ديمقراطيّة في ألمانيا بعد الحرب، عندما استطعتَ أن تتخذ تلك الخطوة؟ هل كانت لحظة محدّدة أم أنّها مجرّد شيء حصل؟

دانيال: طبعًا، وإلاّ لما كنتُ هناك الآن. بعبارة أخرى، عندما دعاني ڤورتڤانغلر ورفض والدي كان ذلك عام ١٩٥٤. في صيف ١٩٥٤ كنتُ ما زلت في الحادية عشرة، لا أزعم أنّي كنتُ قد شكّلتُ أفكارًا بهذا الخصوص. قال لي والدي ما معناه أنّ الحرب انتهت قبل تسعة أعوام فقط، والفظائع، ليس الحربيّة فقط، بل والمتعلّقة بالمحرقة، المعتقلات، وإلخ، إلخ. ولذلك شعر والدي أنّه لا يجوز القبول بهذه الدعوة، وأنا، بالطبع، قبلتُ ذلك. يجب أن أقول استعادةً لأحداث الماضي إنّه رغم أنّي لم أكن أفضّل أيّ شيء، أقصد موسيقيًّا، على العزف مع ڤورتڤانغلر، إلاّ أنّي من منظور اليوم أعتبر أنّه كان صائبًا كلّيًّا. بعد ذلك تعرّفتُ أكثر على نواحٍ معيّنة من الفكر الإسرائيلي أيضًا بخصوص ألمانيا والنمسا، وعلى الكثير من التفاصيل التي وجدتُ أنّها غير مدروسة، فعلى سبيل المثال كانت هنالك علاقات دبلوماسيّة مبكرة جدًّا بين إسرائيل والنمسا، لكن ليس مع ألمانيا. لا أعتقد أنّ النمسا كانت أكثر رحمة في نظرتها إلى إبادة اليهود. وهنالك العديد من المشاكل الأخرى، أضِفْ إلى ذلك أنّنا لامسنا أجزاء كثيرة أخرى من التاريخ الألماني، بما فيها محاكمة أدولف آيخمان في القدس عام ١٩٦١. ومنذ ذلك الحين قرّرتُ السفر للعزف في ألمانيا لأحاول أن أرى كيف سيكون شعوري. يجب أن أقول إنّي كنتُ آنذاك قد حصلت على تأييد والدَيّ كليهما الكامل لذلك. كنتُ في العشرين من العمر عندما زرتُ ألمانيا لأوّل مرّة، لذلك كنتُ نوعًا ما راشدًا، واعتدتُ السفر لوحدي في العالم منذ مدّة طويلة، لكن كون المسألة بهذه الأهمِّيَّة، ناقشتُ الأمر مع والديّ وحصلتُ على تأييدهما الكامل، وهكذا بدأت زياراتي إلى ألمانيا.

سؤال: كنتُ في بايرويت عام ١٩٩١، وشاهدتُ «ذهب الراين» التي كان

المايسترو بارنبويم قد قام بها، ولطالما كنتُ معجبًا بحِرَفيّة السيّد بارنبويم الموسيقيّة. لكن، عرض «ذهب الراين» ذلك، الذي أخرجه هاري كوبفْر، كان الأكثر معاداةً للساميّة الذي رأيته في حياتي بشكل مريع. في تلك المسرحيّة شخصيّة آلبريخ نسخةٌ صارخة لكاريكاتورات اليهود في الجريدة النازيّة «دير ستورمر»، وأن ترى ذلك الرّجل يمثّل على المسرح كاريكوتور شخص يهوديّ، ومن ثمّ، قرب نهاية الأوپرا، عندما يقبض عليه «فوتان» و«لوج» ـ وهما لا يقبضان عليه فقط، بل ويأخذان قضيبًا معدنيًّا ويزجّانه بين رجليه ويلفّانه ويعذّبانه على خشبة المسرح، فتسيل دماؤه ـ أن ترى ذلك في بايرويت، حيث كانت هنالك تجربة مماثلة مع النازيين، وتعذيب مماثل، لم أستطع أن أفهم كيف يمكن لقائد أوركسترا يهودي أن يشارك في عمل كهذا.

دانيال: أستطيع فقط أن أقول لك إذا كان العنف قد أزعجك، فأنا آسف، ولك الحقّ في هذا الشعور. أمّا ما تبقّى، فهو من تفسيرك وخيالك. أؤكد لك، عملتُ بتأنّ بالغ مع هاري كوبفْر على هذه الأوپرا. تحدّثنا بصراحة حول كلّ موضوع طُرح على المسرح. لم يكن هنالك قطّ أيّة نيّة، لم تكن هنالك قطّ أيّة فكرة من طرف هاري كوبفْر بأن يجعل من آلبرايخ، أو من غيره، شخصيّةً يهوديّة. لذلك، يؤسفني أن أقول لك: يعبّر هذا عن كيف رأيتَ أنت الموضوع أكثر منه عن حقيقة الموضوع نفسه.

سؤال: حذفتَ شيئًا عن أسرة ڤاغنر وهي تأخذ هتلر بالأحضان في بايرويت في الثلاثينات.

دانيال: لم أحذفه، لم يكن ذلك من المواضيع المطروحة للنقاش. من المعروف أن ڤينيڤريد ڤاغنر كانت متعاطفة جدًّا مع هتلر في الثلاثينات، وأنّه زارها في بيتها واستخدم بايرويت قاعدةً له. أسرة ڤاغنر، كالعديد من العائلات الأخرى، على ما أعتقد، تضمّ أفرادًا يفكّرون بطرق مختلفة. فريدليندِيه، إحدى بنات ڤينيڤريد، هربت، وطلبت منها والدتها العودة، ثمّ

أُرسل عملاء هتلر إلى سويسرا ليطلبوا منها العودة. فرفضت؛ ثمّ، بمساعدة توسكانيني، سافرت إلى الأرجنتين، وفي الأربعينات وجدت نفسها في نيويورك، وأصبحت مواطنة أميركيّة، ولطالما كانت مناهضة للنازيّة. أفراد آخرون [من العائلة] كانت أفكارهم معاكسة، وأعتقد أنّه يجب حصر النقد الذي وجِّه إلى عائلة ڤاغنر بالأفراد الذين كانت لديهم تلك الأفكار. لا يجوز للمرء أن يعرّض العائلة بأسرها للإحساس الجماعي بالذنب. في الحقيقة، أحد أحفاد ڤاغنر [غوتفريد ـ علامة المنقّح في الطبعة الإنكليزيّة] قام بسمينار في جامعة بن غوريون في بئر السبع. زارت شقيقته إسرائيل ولا أعتقد أنه يمكنك أن تتّهم هذا الجيل بنوع من الذنب الجماعي.

سؤال: عندما تتعامل مع مسألة اللاسامية الجماعيّة: كلُّنا نعلم من خلال قراءتنا لأعمال ڤاغنر أنّه كان انتهازيًّا إلى أبعد الحدود. في فترة ما في حياته كان فوضويًّا؛ طُرد من دريزدن. عندما شعر بأنّ الإمبراطوريّة الألمانيّة تتصاعد هيبتها بعد ١٨٧٠، أصبح مناصرًا للمَلَكيّة. من جهة أخرى، يبدو لي أنّه بمعاداته للسامية ينطبق تناقضه على حياته الشخصيّة.

دانيال: أوه، أعتقد أنّ اللاساميّة بقيت في ذروتها في فكره وفي أولويّاته إلى أن بدأت تؤثر على جيبه أو حاجته للمساعدة، فنيًّا أو ماليًّا. ثمّ أعتقد أنّه كان ليصبح صهيونيًّا، اعذرني على ذلك. يجب أن أقول لك إنّه لفترة طويلة ـ منذ وافقتُ على هذا الحوار مع إدوارد ـ وأنا أفكّر، مسكين ڤاغنر، لا بدّ أنّه يتقلّب في قبره لفكرة أنّه بعد كلّ هذه السنين الطويلة، سيناقشه فلسطينيّ ويهوديّ وسيناقشان نتائجه، لكنّي أعتقد أنّه في الحقيقة يستمتع ويضحك.

سؤال: خلال عمليّة تحوّلك إلى قائد الأوركسترا الڤاغنريّ اليهوديّ الرائد الذي يعزف في بايرويت، هل شعرتَ يومًا بالمرارة أو الغضب أو الحرج؟

دانيال: حسنًا، قبل كل شيء، لا أعتبر نفسي ڤاغنريًّا رائدًا أو قائد

أوركسترا يهوديًّا رائدًا. لا أنظر إلى نفسي من هذا المنظار حقيقةً، ولا أنظر إلى أحداث معيّنة على أنّها مصيريّة أو هامّة جدًّا. لقد لاحقتني مسألة ڤاغنر هذه من إسرائيل إلى الولايات المتحدة خاصّة، وإلى ألمانيا أيضًا يجب أن أقول، لكن خصوصًا إلى أميركا بشكل مبالَغ به تمامًا. كان اهتمامًا موسيقيًّا من قبل أوركسترا، وفي النهاية لم يتحقّق، وهذا كلّ شيء. والآن يُنظَر إليّ على أنّي رائد الترويج لضرورة عزف ڤاغنر في إسرائيل، والمسألة ليست كذلك بتاتًا. بالنسبة إليّ شخصيًّا، أقصد أنّي لا أعتقد أنّ هنالك ضرورة لتأكيد ذلك، فأنا لستُ بحاجة لعزف ڤاغنر في إسرائيل، إذا كانوا لا يريدون سماعه. يمكنني أن أقود عزفًا لڤاغنر في أيّ مكان آخر، لكنّي صرتُ نوعًا ما نصيرَ كلّ تلك الأمور، بينما أنا لستُ كذلك. ولا أعتبر نفسي ڤاغنريًّا قياديًّا، بل لا أعتبر نفسي ڤاغنريًّا أصلاً. لكنّي أعتبر أنّ عشقي أو اهتمامي بأعمال ڤاغنر شيءٌ هام جدًّا بالنسبة إليّ موسيقيًّا ومفيدٌ في تطوّري كموسيقيّ وفي اهتمامي بالموسيقى الأخرى.

دلالات ما تمثّله بايرويت واضحة لي بالطبع، لكنّي أعتقد أنّ بايرويت التي تتحدّث عنها، وما ترمز إليه، متعلّقة ببايرويت الثلاثينات، أو حتّى العشرينات، والأربعينات بالطبع، لكن ليس بايرويت منذ عام ١٩٥١. وأعتقد أنّه يجب على المرء أن يكون واضحًا جدًّا ـ وأعتقد أنّي كيهودي أستطيع أن أقول ذلك ـ يجب على المرء أن يكون واضحًا في كيفيّة التعامل مع أعدائه ومع الناس الذين يكرهوننا والذين لطالما كرهونا على مرّ القرون. يمكنك أن تتصالح معهم أو يمكنك أن تستمرّ دون أيّة صلة معهم، لكنّي لستُ مع القبول بما يقدّمونه في مصلحتي فقط، وألاّ أنتقدهم ولا أتعامل معهم. أعتقد أنّه بما أنّ الحكومة الإسرائيليّة قبلت بالتعويضات الألمانيّة في الخمسينات، وسمحت الحكومة الإسرائيليّة للسيّارات الألمانيّة بدخول إسرائيل، وكلّ ما إلى ذلك.. من المفترض أن يكون من الممكن أيضًا عزف ڤاغنر لِمَن يريد الاستماع إليه.. دون فرضه على أحد. شعوري حول بايرويت

هو أنّ أيّ نوع من الرفض أكثر من مبرَّر كلّيًّا، ولستُ أحاول، بأيّ شكل من الأشكال، أن أكون بلا إحساس هنا تجاه العذاب الفظيع الذي تعرّض له شعبنا، الشعب اليهودي، لكنّ أيّ تعامل مع الماضي يجب تحديده بدقّة متناهية والتعبير عنه بدقّة متناهية. لا أعتقد أنّ لدينا أيّ حقّ لأيّ نوع من النقد التعميمي، ولا أقول الكراهية، تجاه الناس الذين كرهونا، لأنّنا بذلك نتدنّى إلى مستوى أولئك الذين لاحقونا طوال سنوات.

نيويورك

٧ تشرين أول / أكتوبر ١٩٩٥

الفصل الخامس

آرا: ما معنى الموثوقيّة، خصوصًا بالمعنى الأوسع للإخلاص للنصّ، وكيف يترجَم هذا المفهوم، إن كان يترجَم، إلى الفنون الأخرى؟

دانيال: تختلف الموسيقى عن الكلمة المكتوبة لأنّ الموسيقى تولد فقط عندما يتمّ إصدار الصوت. عندما كتب بتهوفن السيمفونيّة الخامسة، كانت موجودة فقط في مخيّلته وكانت تابعة لقوانين فيزياء تخيّلها في عقله. ثمّ استخدم نظام التدوين الوحيد المعروف آنذاك، وهو النقاط السوداء على الورق الأبيض. وليس بمقدور أحد أن يقنعني أنّ السيمفونيّة الخامسة هي تلك النقاط السوداء على ورق أبيض. تولد السيمفونيّة الخامسة فقط عندما تقرّر أوركسترا ما في العالم أن تعزفها. لذلك تكمن خصوصيّة الموسيقى في ظاهرة الصوت وأنّ الموسيقى تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين جدًّا، إن كانت شاعريّة أم رياضيّة أم شعوريّة، أم أيّ شيء آخر. لكن في النهاية، تعبّر عنها الموسيقى فقط من خلال الصوت، وهو هواء جهوري، كما يقول بوسوني. وهذا كلّ شيء بشكل أساسي. ولذلك، عندما تتحدّث عن الإخلاص، الإخلاص لِمَن؟ إنّك تتحدّث عن الإخلاص لنظام فقير تقريبي جدًّا. وإذا كان النصّ يقول piano (العزف بهدوء) وأنت تعزف forte (العزف بقوة) إذًا

أنت غير مخلص للنصّ بالطبع. نحن لا نتحدّث عن ذلك. لكنّي أعتقد أنّه من المهمّ ألاّ ننسى أنّ التجربة الموسيقيّة، عمليّة صنع الموسيقى، تهدف إلى جعل الأصوات في حالة اعتماد متبادل دائم ـ بعبارة أخرى، بحيث لا تستطيع أن تفصل بينها، لأنّ السرعة مرتبطة بالمحتوى ومستوى جهارة الصوت وإلخ. ولذلك، كلّ شيء نسبي ومرتبط دائمًا بما سبقه، وما سيتلوه، وما يتزامن معه. عندما يعزف عازف كمان مقطوعة من سيمفونيّة بتهوفن مشار إليها بعلامة piano (هادئ) ـ هادئ بالمقارنة مع ماذا؟ بالمقارنة مع ما سبقها ومع ما فوقها أو ما تحتها في تلك اللحظة؟ ولذلك لا يمكنك الحديث عن الإخلاص. وإذا حاولتَ أن تعزف بموضوعيّة المطبوع فقط لا غير، فلن يكون ذلك مجرّد مستحيل (ولذلك لا وجود للإخلاص)، لكن سيكون ذلك أيضًا عملاً جبانًا لأنّه يعني أنّك لم تحاول فهم العلاقات المتداخلة وجوهر الجرعات كي لا نتحدّث عن أيّ شيء آخر ـ وأنا أتحدّث الآن فقط عن جهارة الصوت وعن التوازن، دون التطرّق إلى مسألة الخطّ والقراءة وكلّ ما إلى ذلك.

إدوارد: والسرعة (التيمبو).

دانيال: نعم، لكنّ السرعة هي النظير الشهير. كما تعلم، تُربط السرعة دائمًا بالمحتوى، وكثيرون هم الموسيقيّون، برأيي، الذين يرتكبون خطأ إقرار السرعة في البداية. يأخذون مِسْرعًا موسيقيًّا metronome، يعطيهم إيّاه المؤلّف أحيانًا، وهو سريع أكثر من اللازم لا محالة، لأنّ المؤلّف الموسيقي، عندما يعتمد على مِسْرَع لا يكون تحت عبء الصوت. لديه ما يتخيّله في عقله فقط. يمكنك أن تلقي قصيدة تعرفها عن ظهر قلب، ويمكنك أن تلقيها خلال ثانيتين، لكن ليس بمقدورك أن تلقيها جهارًا خلال ثانيتين. ولذلك، إنّ علامات الإيقاع التي يضعها المؤلّف أسرع من اللازم لا محالة، حتّى بالنسبة لقائد أوركسترا ذي خبرة كبيرة مثل پيير بوليز. وقد

وضع ذلك بطريقة فرنسيّة وجذّابة للغاية. عندما قدتُ العرض العالمي الأوّل لـ Notation VII (التَّدوين السابع) الذي ألّفه، وكانت علامة الإيقاع أسرع بنسبة خمسين بالمئة ممّا كنّا نعزفه، فغيّر علامة المِسرع وهو في منتهى السعادة. «لماذا؟» سألته، «أنت موسيقي ذو خبرة كبيرة وانتباه شديد» ـ بالمعنى الأفضل للكلمة. فقال، «إنّها مسألة بسيطة. عندما أكتب الموسيقى أطبخ بالماء، وعندما أقود أوركسترا أطبخ بالنار.» على أيّة حال، دفع ذلك، على الأقلّ، العديد من الموسيقيين أن يتّخذوا ببساطة القرار حول السرعة في البداية، ومن ثمّ أن يروا المحتوى الذي بإمكانك أن تضعها فيه. وليس بمقدورك أن تفعل ذلك. بل العكس تمامًا هو الصحيح. إنّ المحتوى هو الذي يحدّد السرعة فعليًّا. من الواضح أنّ كل ذلك نسبي، وأنّ هنالك سرعة معيّنة ضروريّة كي يصبح المحتوى المعيّن معبّرًا. لنأخذ الحركة الأخيرة من سيمفونيّة بتهوفن السابعة، وعوضًا أن نعزفها بسرعة، أو بسرعة نسبيّةٍ، أو بسرعة فائقة ـ فذلك هو الهامش المسموح لنا به، برأيي ـ نعزفها ببطء ورقّة، رغم أنّها كُتبت لتكون سريعة ومرتفعة الصوت، بكلّ بساطة لن نعبّر عن المحتوى. وهذه مقارنة لها نظيرها في العمليّة السياسيّة. بغض النظر عن رأيك في اتفاقيّة أوسلو ـ بعبارة أخرى، إن كانت قابلة للتنفيذ أم لا ـ فقد فقدتْ قابليّتها للتنفيذ عندما تباطأ إيقاعها أو سرعة تقدّمها إلى هذا الحدّ. تتلاشى الموسيقى عندما تكون بطيئة إلى هذا الحدّ، والعمليّة كذلك لأنّه لا وجود للفصل هنا. لا يوجد في الموسيقى فعليًّا فصل بين العوامل المختلفة. وهذه العوامل لا يمكن تدوينها. ولذلك فالإخلاص بحدّ ذاته للنصّ محدود جدًّا. إنّه محصور، بالطبع، بالمنخفض والعالي والسريع والبطيء، وحتّى هذه الأمور نسبيّة. لكن أيّ شيء باستثناء ذلك هو جُبن. والمثير للاهتمام هو أنّه عندما يتحدّث المرء عن الإخلاص للنصّ كثيرًا ما يكون الحديث اليوم عن السرعة: «لماذا لا تكون السرعة هكذا في المقطوعة الفلانيّة؟» أو «لماذا يدفع الإيقاع إلى الأمام؟» أقصد مسألة

الاتّساق legato هي أيضًا مسألة إخلاص للنصّ. بكلمات أخرى، أصبحنا مهووسين بآلة الإيقاع هذه إلى درجة أنّ المحتوى بات منفصلاً تمامًا. ولذلك، إنّه أيضًا ضحيّة هوسنا تجاه التخصّص، بمعنى تشريح العوامل وتحريرها لتصبح مستقلّة. أنا لا أعارض التخصّص إذا كنت طبيبًا مختصًّا بجزء ما من جسم الإنسان. أتفهّم ذلك. لكن ذلك يكون دائمًا مرتبطًا بسائر أجزاء الجسم. لا يمكنك أن تكون مختصًّا في الأذن والأنف والحنجرة دون أن تكون لديك فكرة عن باقي الجسم، لأنّ الأشياء مترابطة. والموسيقى كجسم الإنسان بالضبط. أعضاء الموسيقى هي كذلك بالتحديد: كلّ شيء مترابط على الدوام. لكن فور ما يتبع المرء خطّ التخصّص بمفهومه الضيّق والبدائي، كما هي الموضة اليوم، نجد في النهاية أنّك تشرّحها وتهتم بعامل واحد فقط؛ ولذلك، لا يمكن أن تعيش صناعة الموسيقى في ظروف كهذه.

آرا: ستكون سعيدًا بأن تعلم أنّه في حوار لا علاقة له بنا اليوم، قال پيير بوليز شيئين موازيين تمامًا لما قلته قبل قليل. سألتُه كيف يؤثر كونه عازفًا على كونه مؤلِّفًا، فقال إنّه كعازف لا يستطيع أبدًا أن يبتعد عن الواقع الملموس لعمليّة إنتاج الصوت، لأنّ التأليف، في الحالة الثانية، وكما اقترحتَ، هو فنّ مجرّد وموجود فقط في الأذن الداخليّة. ثمّ قام بمقارنة معبّرة سأعيد صياغتها، لكنّها أفلاطونيّة جدًّا، حيث اعتبر النصّ الموسيقي (المدوَّنة) أو نيّة المؤلّف الموسيقي أساسًا غير مرئيّة، وإدراكها يكون من خلال سلسلة من الانعكاسات من وجهة نظر المستمع. إنّها ليست المصدر أبدًا. لن ترى أبدًا بوضوح النار أو الضوء، إن صحّ التعبير. إنّك ترى سلسلة من المرايا، سواء كانت من النصّ الموسيقي (المدوَّنة) إلى قائد الأوركسترا إلى الناس الذين يصدرون الصوت إلى الجمهور، أو أيًّا كانت المعادلة. وقال: إنّه لوهم أن تعتقد كمستمع أنّك ترى المصدر. ما تراه هو سلسلة من الانعكاسات الأساسيّة.

إدوارد: هذا مثير للاهتمام. أودّ أن أفكّر أكثر في مسألة النيّة، لأنّه من الصحيح الحديث عن نوع من الجمود وانعدام الحياة في ما يوجد على الورق، لكن رغم ذلك، يجب على المرء، برأيي، أثناء عمليّة الترجمة ـ وأتكلّم هنا من وجهة نظر المترجم والشخص الذي ينتج ما هو مترجَم ـ أن يتمسّك بشيء ما، إن كنتَ تسمِّيه النصّ الأصلي أو مجموعة تواؤمات متّفق عليها، تعطيك شيئًا ما تستطيع العودة إليه. بالتأكيد لا تكون أبدًا المادّة الأصليّة التي كتبها المؤلّف. لا يمكنك العودة إلى ذلك. أريد العودة إلى فكرة النصّ. أعتقد أنّه يمكن للمرء الحديث عن النصّ وعن تحديد النصّ. كلّنا نعتمد على ذلك. لكن ما يفعله المنقّحون جوهري عندما يقارنون المخطوطات، عندما يقارنون الدفاتر، أو على الأقلّ عندما يمنحونها حضورًا كي يتمكّن القارئ أو المترجم من العودة إليها. أقصد، نحن بحاجة لعمل أساسي من هذا النوع. وبحاجة لمعرفة التفاصيل كتلك التي يعطينا إيّاها ألان تايسون ـ العالِم المختصّ بموتسارت، الذي كان يحدّد النصّ الموسيقي بالنظر في العلامات المائيّة ليؤكّد أنّ مقطوعة معيّنة تنتمي إلى الفترة الفلانيّة وليس إلى حقبة أخرى. وذلك العمل، برأيي، أساسي. بالطبع، إنّه لا يحدّد ما ستفعله عندما تقرأه أو تعزفه، لكنّي أعتقد أنّ على المرء أن ينحني أمام ضرورة ذلك النوع من التنقيح في إبداع النصّ. بعد ذلك، ماذا تفعل بالنصّ؟ يمكن للمرء أن ينظر إلى النصّ بطريقتين: الأولى هي أن تقول «حسنًا، كلّه هنا، وكلّ ما أفعله هو إعادة إنتاجه ببساطة وأمانة.» وهذا، بالطبع، هراء كامل، لأنّه لا وجود لشيء باسم إعادة إنتاج نصّ ما بأمانة. إذا نظرتَ إلى نصّ من القرن الثامن عشر، عليك أن تكون شخصًا من القرن الثامن عشر، وهذا مستحيل. نوعًا ما، عندما يكتب المؤلّف الموسيقي أو الكاتب نصًّا يصبح بذلك مستقلاً عنه، يصبح العمل جسدًا مستقلاً بدون الحماية التي قد يعتقد المؤلّف أنّه بحاجة لها. لكن رغم ذلك، أعتقد أنّنا جميعًا نشعر، كمترجمين وقرّاء، أو في المجال الموسيقي ـ كعازفين، أثناء العزف أو القراءة بأنّ النصّ ليس مادّة ليّنة إلى ما

لا نهاية. بعبارة أخرى، هنالك مقاومة لإرادة المترجم كما تعلم: forte (العزف بقوة)، piano (العزف بهدوء)، وغيرها من الإرشادات. أعتقد أنّه من المهمّ قول ذلك كي لا يكون مفتوحًا للتنفيذ والترجمة بالطريقة التي نراها مناسبة. أقصد، إنّنا نعرف السخرية التي ستثار إذا قرّر شخص ما إخراج مسرحيّة «الملك لير» ككوميديا. إنّه خطأ واضح بكلّ بساطة. أو «عطيل» كمسرحيّة هزليّة. لن ينجح ذلك. لكنّي أعتقد أنّ أفضل أشكال الترجمة، لذلك، هي التي تنظر إلى النصّ كنتيجة لسلسلة من القرارات التي اتّخذها المؤلّف أو الكاتب أو الشاعر، تكون محصّلتها ما يصل إلينا. ولذلك، كي نقرأه يجب أن نستوعب العمليّة التي أدّت إلى وجود هذه النوتات أو الكلمات على الورق. وهذه مسألة معقّدة جدًّا، لأنّها، في الحقيقة، مرتبطة ـ بـ «المرايا» كما يقول بوليز ـ بسلسلة من الأحاسيس الغريزيّة، بسلسلة من التخمينات المثقّفة في الأسلوب، وفي إعادة إنتاج الصوت أو الكلمات بحيث تجذب الانتباه بالجديد فيها عندما يسمعها الآخرون. يصبح الأداء والترجمة مملّين إذا كرّر العازف أو المترجم ببساطة ما فعله آخرون من قبله. يجب عليك أن تحاول أن تعطي دفعة جديدة أو شكلاً جديدًا. لكن ما أعتقد أنّه مهمّ جدًّا أيضًا هو أن نفهم أنّ دور المترجم ليس فقط في إطار ما قاله المؤلّف الأصلي أو الشاعر، بل أيضًا العازف أو المترجم في الحاضر. أي أنّ جميعنا محصورون في اتفاقات معيّنة تجعل من المستحيل أن نتخطّى أعرافًا محدّدة اجتماعيًّا وثقافيًّا. لذلك، أعتقد أنّ هناك نوعًا من اللّعبة الدائمة بين شخصيّة القارئ والعازف والمترجم من جهة، وتاريخ بأكمله من القرارات والوفاق وبثّ النصّ من تاريخه، إن كان ذلك قبل خمس دقائق أو قبل مئتي عام، ليصبح موجودًا في الحاضر. ولذلك، عمليّة الترجمة عمليّة ديناميكيّة تتطلّب دائمًا ـ على ما أعتقد، الكثير من الدراسة المنطقيّة، وليست مسألةً يحدّدها الشعور وحده. إنّ الإحساس هامّ جدًّا، وبالطبع، لا يمكنك أن تترجم ما

تكرهه بالطريقة نفسها التي تترجم فيها ما تحبّه أو تعزّه أو ما تعتبره مهمًّا. لكنّي أعتقد أنّ هنالك دائمًا عمليّة منضبطة تربطنا. بعبارة أخرى، هنالك نوع من التوافق أو العقد. هل توافقني الرأي؟

دانيال: نعم. لكن عامل الصوت مختلف جدًّا. بعبارة أخرى، عندما تتحدّث عن الموسيقى، أنت لا تتحدّث بتاتًا عن الترجمة بالطريقة نفسها التي تتحدّث فيها عن النصّ.

إدوارد: حسنًا، دعنا نتكلّم على ذلك.

دانيال: لا أعتقد أنّ هنالك ترجمة حقيقيّة للموسيقى كموسيقى. يجب عليك أوّلاً أن تبدأ بالإدراك الفيزيائي للصوت. أنت لا تتحدّث عن الإدراك الفيزيائي للكلمة في القصيدة.

إدوارد: لا. لا يمكنك أن تسمّيه الإدراك الفيزيائي، لكنّي أفضّل استخدام كلمة «تحقيق». إذا نظرتَ بهذه الطريقة إلى قصيدة ما، ولها نصّها، تكون الكلمات جامدة تمامًا وبلا معنى إلى أن تحقّقها وتقرأها. وبعد ذلك، عندما تقرأها، تدركها. يمكن القول إنّ هناك تشابهًا ما.

دانيال: نعم، لكن ليس من الضروري بالنسبة لك التعامل مع قوانين الفيزياء. أمّا مع الصوت، فيجب عليك التعامل مع قوانين الفيزياء، حيث هنالك تأثير الصوت في القاعة، المكان والوقت، كلّ هذه الأمور. كلّ ذلك غير موجود أمامك كقارئ. بتعبير آخر، هنالك شبه بين قراءة القصيدة وقراءة النوتة، لكن عزفها على المسرح أو حتّى في البيت مرتبط بعمليّة فيزيائيّة تتطلّب من الموسيقي أن يكون لديه فهم ومعرفة في الجانب الفيزيائي للموسيقى، المتعلّق بعلم الصوت، المتعلّق بدوره بالنغمة التوافقيّة التلقائيّة overtone، والمتعلّقة بالعلاقة الهارمونيّة. . .

إدوارد: وبالطبع، التقنيّة.

دانيال: لكن هنالك وجه فيزيائيّ. ولا يمكنك الوصول إلى الميتافيزيقيّة قبل المرور بالفيزياء. ولذلك، تلك هي الظاهرة الفريدة المسمّاة بالأداء الموسيقيّ. ولهذا السبب أعتقد أنّ كلمة «ترجمة» أُسيءَ استخدامها وفهمها من قبل الكثيرين، وأظنّ أنّها استُعملت بطريقة خاطئة: بعبارة أخرى، «كيف أترجم هذا؟» «كيف أجعله من خاصّتي؟» «كيف أجعله ليس فقط تابعًا لـ بتهوڤن، بل لي أيضًا؟» لكن ذلك مستحيل. لا تجري الأمور بهذه الطريقة. لا يمكنك فعل ذلك. فقبل كلّ شيء يجب أن تفهم، فيزيائيّة عمل صوت سيمفونيّة بتهوڤن الخامسة فعليًّا؛ وكيفيّة توازن الأوركسترا؛ كيف أنّ الملمس يجب أن يكون سميكًا أحيانًا ورقيقًا أحيانًا أخرى؛ ما هي سرعة الديناميكيّة ـ بعبارة أخرى، يقول النصّ «كريشيندو» (تصعيد)؛ علامة التصعيد مكتوبة عموديًّا عبر النص المدوَّنة بأكملها، لكن إذا نفّذت كلّ الآلات العزف التصعيدي في الوقت نفسه، لا يمكنك سماع كلّ شيء. من الواضح أنّ الأبواق والدفوف ستغلب على باقي الأوركسترا. لذلك، فإنّ مفهوم الإخلاص هذا للنصّ نسبي إلى حدّ كبير في الموسيقى، وليس نسبيًّا بمعنى أنّك ملزم بعَقْدٍ، كما قلتَ، بل نسبي أكثر بمعنى أنّك تأثم بما تحذف. إذا عزفته كما هو مكتوب دون أن تحاول أن تفهم معناه الفعلي، فإنّك تأثم بالحذف. بعبارة أخرى، إذا كانت هناك علامة «كريشيندو» لكلّ الأوركسترا وسمحتَ كقائد أوركسترا لكلّ الآلات أن تنفّذ ذلك، فستكون مخلصًا للنصّ لكنّك تأثم بالحذف، إنّك تحذف أشياء كثيرة لأنّها لم تعد مسموعة.

إدوارد: أتساءل إن كانت المقارنة المثيرة للاهتمام ليست من الأدب إلى الموسيقى، بل من الموسيقى إلى الأدب في ترجمة النصّ. بعبارة أخرى، إن كان بمقدور المرء أن ينطلق من بعض ما قلتَه ويطبّقه على قراءة قصيدة ما. على سبيل المثال، لنأخذ بيتًا شعريًّا لـ كيتس: «يا عروس الصمت غير المسلوبة بعد.» حسنًا، هذه ليست لغة يوميّة. إنّها ليست اللغة التي نستخدمها عندما نعد لائحة المشتريات أو عندما نتحدّث إلى شخص ما في المواصلات العامّة.

لذلك، من هذه الناحية، إذا اعتبرنا أنّ الشعر يتطلّب نوعًا معيّنًا من اللغة، فإنّها لغة صوريّة وليست لغة نثريّة عاديّة. عيب الأدب، بالطبع، هو أنّه يستخدم عملة يجب أنْ تتمكّن من تصريفها إلى عملة الاستخدام اليومي، بينما المسألة ليست كذلك في الموسيقى. المادّة السمعيّة لسمفونيّة بتهوفن غير موجودة في أيّ مكان آخر، لكن يمكنك أن تجد المادّة اللفظيّة لقصيدة كيتس تقريبًا بمجرّد الخروج إلى الشارع والاستماع إلى الناس وهم يتحدّثون. يمكنك القول كما قال الناقد الأدبي ريشارد بوارييه مؤخّرًا إنّ الأدب أكثر ديمقراطيّةً، بمعنى أنّ الجميع يستطيعون استخدامه. إنّها الكلمات التي نستخدمها يوميًّا (في الحياة العاديّة) مستخدَمةً بشكل غير اعتيادي نوعًا ما. يمكنني القول إنّه لمن الأفيَد التفكير فيه كشكل أقرب لبعض سمات الموسيقى سواء كان لغة الشعريّة أو الصوَريّة. تُستخدم الكلمات عادةً لهدف عملي أو لمعنى موضوعي. عندما نقول «هذه كأس» نحاول أن نقصد ذلك الشيء إلى الخارج. لكن إذا فكّرتَ بنصّ شعري من الناحية الموسيقيّة، ستجد أنّ لديك علاقة داخل النصّ شبيهة بعلاقة العوامل المختلفة داخل المدوَّنة. يصبح كلّ شيء نسبيًّا في هذا الاستخدام. المسألة ليست مجرّد مسألة أن نقول، «حسنًا، أنا أفهم بالطبع ما هي العروس؛ أفهم ما هو الصمت؛ وأفهم معنى «غير المسلوبة»؛ لذلك أنا أفهم بيت الشعر ذلك.» لا تسير الأمور هكذا لأنّ المادّة الشعريّة هي سلسلة متكاملة من العلاقات، الداخليّة بالنسبة للقصيدة، والتي يجب أن تفهمها قبل أن تستطيع «قراءتها» إن صحّ التعبير. لذلك، من هذا المنطلق، أعتقد أنّ ترجمة قطعة موسيقيّة تشكل توازيًا ما. لكن من ناحية أخرى، هنالك سؤال يطرح نفسه، ما هو مرادف إدراك الصوت، الذي تحدّثتَ عنه ـ أو السمة الفيزيائيّة لعلاقة الصوت. من هذه الناحية، تنفرد الموسيقى بهذه الميزة كلّيًّا: في سهولة واستحالة منالها في آن واحد. ذلك هو التناقض الكبير، نوعًا ما. من الواضح أنّه كي تسمع قصيدة كيتس وتفهمها يجب أن تتقن الإنكليزيّة. لكن كي تستمع إلى قطعة موسيقيّة ليس من

الضروري أن تتقن الألمانيّة، أو أن تتقن الفرنسيّة، حتّى وإن كانت المعزوفة ألمانيّة أو فرنسيّة. يجب أن تكون قد دُرِّستَ، إلى درجة ما، الأسلوب الموسيقي ولغة الموسيقى. لكن يمكن نقض ذلك ـ فنحن نعرف حالات معيّنة ـ بأنّ هنالك أطفالاً يفهمون الموسيقى دون أن يفهموا اللغة. وأنت مثال ممتاز على ذلك. كان باستطاعتك العزف، على الأرجح، قبل أن تستطيع لفظ جمل فلسفيّة مترابطة باللغة الإسبانيّة. أليس كذلك؟ ولذلك تكمن مسألة سهولة المنال ككلّ في أنّ الموسيقى، من جهة، تؤثر تأثيرًا فوريًا قويًا جدًّا، كما لاحظ العديد من الفلاسفة، ولذلك فهي من إحدى النواحي أكثر خطرًا لأنّها قادرة على تحفيز نوعٍ معيّنٍ من اللاعقلانيّة كما يبدو. شعر نيتشيه بذلك بالتأكيد، كما فعل أفلاطون وإلخ. لكن من جهة أخرى، إنّه فنّ مقصور للغاية على فئة ضئيلة من الناس. إنّه يتطلّب نوعًا من التدريب يمكن مقارنته بانضباط اليسوعي. ومن هذا المنطلق، يصبح صعب المنال جدًّا. هنالك شيء غامض وخفي جدًّا فيه [في الموسيقى]. وأعتقد أنّ هذا ما تواجهه دائمًا كموسيقي عازف.

دانيال: أودّ التطرّق إلى شيء قلتَه سابقًا حول النص. إذا أخذتَ مسرحيّة، ونظرتَ إلى أوبرا، التي فيها شيء من المسرح والموسيقى معًا، ما هي الفروق الأساسيّة؟ في المسرح المحكي لا توجد إرشادات حول السرعة وارتفاع الصوت. لهذا السبب يشعر الكثير من مخرجي المسرح الأقوياء في المسرح المحكي بصعوبة مع الأوبرا، وكأنّهم مقيّدون. يجدون فجأة أنّهم عاجزون عن إجبار المغنّي أن يصرخ شيئًا ما لأنّ المؤلّف الموسيقي كتب علامة pianissimo (خافت جدًّا) هناك بشكل غير مريح بتاتًا؛ فيقول له المغنّي، «لا أستطيع الصراخ ـ يقول النصّ pianissimo». وبعد ذلك، عليه أن ينتظر المرّة القادمة، لأنّ هنالك مداخلة أوركستراليّة من أربع فواصل موسيقيّة ـ كي يحضّر المغنّي نفسه للسطر القادم ـ وهذا غير موجود في المسرح المحكي. وهذه كلّها فروق هامّة جدًّا بين النصّ المحكي

والموسيقى. ولها علاقة بالصوت أيضًا. إنّ عامل الصوت هو ما يعطي ناحية تراجيديّة معيّنة للموسيقى بأنواعها. إذا استطعتَ فعلاً أن تبني جملة بدون صوت متواصل، بحيث تتلو كلّ نوتة النوتة التي سبقتها ـ أي تبدأ على المستوى الذي انتهت عليه النوتة السابقة وتنتهي على المستوى الذي ستبدأ فيها النوتة القادمة ـ سيكون لديك إذًا، من خلال عامل الصوت هذا، عامل توتّر وعامل آخر يتركك في الهواء، لأنّه بدون ذلك سيفلت الصوت منه، ما يعني أنّه سيقع على الأرض. ولذلك، بدون أيّة ديناميكيّة، قبل أن تبدأ حتّى بكلّ ذلك، هنالك عامل التوتّر في الصوت وهو ببساطة غير موجود في الكلمات. ونقطة أخرى هامَّة جدًّا، بالنسبة إليّ، هي أنّك إذا درستَ الموسيقى بالمعنى الأعمق للكلمة ـ فكلّ العلاقات، والاتّكال المتبادل بين النوتات والهارموني والإيقاع **rhythm**، والصلة بين كلّ هذه العوامل والسرعة؛ إذا نظرتَ إلى عدم إمكانيّة تكرارَ الموسيقى أساسًا، إلى حقيقة أنّها مختلفة كلّ مرّة لأنّها تأتي في لحظة مختلفة ـ تتعلّم أمورًا كثيرة عن العالم، عن الطبيعة، عن البشر وعن العلاقات بين الناس. ولذلك، فإنّها، من نواحٍ كثيرة، أفضل مدرسة للحياة، حقًّا. لكنّها، في الوقت نفسه، وسيلة للهروب من العالم. وبهذه الازدواجيّة في الموسيقى نأتي إلى المفارقة. كيف يمكن لفنّ يعلّمك هذا الكمّ الكثير عن العالم، وعن الطبيعة والكون، وبالنسبة للأشخاص الأكثر تديّنًا، عن الله ـ ذلك الفنّ الذي من الواضح أنّه قادر على تعليمك أمورًا كثيرة، كيف يمكنه أن يكون وسيلة للهروب من تلك الأمور بالذات؟ وهذه وجهة نظر مثيرة، بالنسبة إليّ، حول تأثير الموسيقى. كلّما تحدّثنا عن الموسيقى، نتحدّث عن كيف نتأثّر بها، وليس عنها نفسها. من هذه الناحية إنّها كالإله. لا يمكننا الحديث عن الله (أو ما نشاء تسميته)، لكن يمكننا أن نتحدّث فقط عن ردّة فعلنا على شيء ما ـ بعض الناس يعرفون أنّ الله موجود، وآخرون يرفضون الاعتراف بوجود الله ـ لكنّنا لا نستطيع الحديث عنه. يمكننا فقط الحديث عن ردّة فعلنا

عليه. بالطريقة نفسها، لا أعتقد أنّه بإمكانك الحديث عن الموسيقى. يمكنك فقط الحديث عن ردّة فعل ذاتيّة عليها.

إدوارد: هنالك نوع من الحوار المتكامل في تاريخ الأديان، إن كنت تسمِّيه الباطنيّة أو الصوفيّة أو أيّ شيء آخر، حيث التجربة الدينيّة أقدس من أن توصف أو أن تُدرَك أو أن يُنطَق بها أو أن تُحقَّق. إنّها موجودة بالطبع في كلّ الأديان الموحِّدة، وإلى حدّ ما، في بعض الأديان متعدّدة الآلهة. فمن المثير للاهتمام أنّه، في حالة بعض مؤلّفي الموسيقى ـ يخطر على البال «ميسّايان» و«باخ» طبعًا ـ هنالك محاولة ليس للدنوّ من الإلهيّ بقدر ما هي لتجسيد الإلهي. لننظر إلى لغة التصوّف ـ إن كنت تقرأ للقدِّيس يوحنّا الصليب أو لابن عربي، الذي كان صوفيًّا عربيًّا عظيمًا ـ هنالك قناعة قويّة للغاية تثير اهتمامي ـ بأنّ هؤلاء الناس يمنحونك حقًّا كلمة الله. ولن تجدهم يقولون بالتأكيد، «حسنًا، هذا تقريبًا ما قاله.» بل يقولون، «لا. إنّه الله يتحدّث من خلالي.» لذلك أعتقد أنّها ظاهرة أقوى حتّى من تلك التي كنّا نناقشها. إنّها لمسألة غريبة، بالنسبة إليّ على الأقلّ، كوني شخصًا غير متديّن البتّة. إنّي علماني جدًّا من هذه الناحية. لكنّ الأعمال من هذا النوع تجذبني جدًّا، وليس فقط بسبب العامل الديني. بل لأنّي أفكّر دائمًا، في حالة باخ، الذي كانت أشكاله عقلانيّة للغاية نوعًا ما، بأنّ سرد الدراما الإنجيليّة في عمل غني جدًّا ومؤثّر إلى هذا الحدّ مثل «آلام القدِّيس متّى» يمكن تفسيره بالقول، «حسنًا، يجب أن يكون هنالك قانون منطقي فعلي يفسّر ذلك.» لكنّ العمل يبدو دائمًا وكأنّه يخلفك وراءه. أعتقد أنّ السحر في ذلك. وليس قولك، «حسنًا، نحن لا نقترب منه فقط.» تشعر فعلاً أنّك تدنو منه لكنّه يبتعد دائمًا.

دانيال: أعتقد أنّ لذلك علاقة بظاهرة الهارموني. من الأسهل تفسير ذلك في الموسيقى النغميّة (التوناليّة). شعرتُ بشعور مماثل وأفكار شبيهة مع الموسيقى اللانغميّة (اللاتوناليّة)، لكن في الموسيقى النغميّة من الأسهل بكثير

تفسير ذلك. لنأخذ بداية الحركة الثانية من كونشيرتو بتهوڤن الخامس للبيانو، حيث العزف الطويل على الكمان والڤيولا ونقف الأوتار pizzicato على الڤيولونسيل والكونترباص: إنّه لمن السهل، نوعًا ما، أن تتفهّم لماذا هناك شكل معيّن من أشكال الإلهيّة فيها.

إدوارد: أو السكينة المتناهية نوعًا ما.

دانيال: إنّه شعور التناغم (الهارموني) الذي فيها ـ التناغم ليس فقط بالمعنى الموسيقي بل تناغم الفكر وتناغم الأحاسيس. هنالك طرق مختلفة لتحليل ذلك. يمكنك القول إنّها، بالطبع من جهة، قدرة خطّ من آلات الكمان والڤيولا على المشي برويّة دون إزعاج خارجي، كمشية الجنود. يمنحك ذلك شعورًا بالسكينة العظيمة. إمكانيّة الأصوات الدنيا التي تصدرها أوتار الڤيولونسيل والكونترباص التي تعطي تلك السطور المعلّقة نبضًا إيقاعيًّا. وتشعر أنّ العالم بأكمله في حالة تناغم: المعلَّق والمنقوف: الطويل والقصير. وهنالك مكان للجميع للتعايش السلمي. إنّي أعيد صياغتها بالتأكيد. لكن كلّ تلك الأشياء تمنحك شعورًا بما يعتبره الناس إلهيًّا، وهو الشعور بالسكينة والهدوء. بالإضافة إلى ذلك، فلديك مقطوعات ذات توتّر هارموني عال مع اللونيّة والتآلفات (الأكّورات) غير المحلولة، دون الذهاب بعيدًا إلى «تريستان وإيزوالدا» ـ في بتهوڤن، هنالك الكثير من هؤلاء، حتّى لو كانت نوتة واحدة تصطدم هناك ـ بالنّسبة للكثيرين، إنّه أيضًا شعور بالمعارضة ضدّ كلّ أشكال القوّة الإلهيّة القديرة وكليّة الوجود حولنا. لذلك أعتقد أنّ الموسيقى لديها القدرة على فعل ذلك. ونوعًا ما، المقطوعة الموسيقيّة، مهما كانت قصيرة أو طويلة، يمكنها أن تمنحك فورًا الإحساس بأنّك عشتَ حياةً بأكملها، حتّى لو كانت [المقطوعة] فالس قصيرًا لـ شوپان الذي يستمرّ، في حال «فالس الدقيقة الواحدة»، دقيقة ونصف تقريبًا، من خلال حقيقة بسيطة وهي أنّه لم يكن هنالك صوت، ثمّ فجأة جاء الصوت. ثمّ

تأتي النوتة الأخيرة ومجدّدًا كان الصوت ثمّ لا وجود للصوت، وأحيانًا يصبح المرء ساذجًا أو شاعريًا عندما يرى أنّه عايش شيئًا ما، كان ثمّ تلاشى.

آرا: أليس الشكل الحالي من الافتتان بالأصالة (الذي يتناقص حاليًا لحسن الحظّ) محاولةً لعقلنة وتحديد ما هو أساسًا غير عقلاني وغير محدّد؟ يقول ريتشارد تاروسكين بهذه المحاججة: فكرة الأصالة فكرة عصريّة جدًّا؛ أنّه قبل جيل، أو عندما كان ڤاغنر يقود عزفًا لبتهوڤن، لم يكن يجلس ويقول، «يا إلهي؛ دعوني أعود إلى ذلك الزمن، وأفعل ما كان يرومه بتهوڤن بالضبط».

إدوارد: لا، لكنّه كان مدفوعًا بفكرة الأصالة، لأنّه اعتقد (بطريقته الخاصّة) أنّه يصل إلى الـ بتهوڤن الحقيقي، الذي لم يفهمه أحد.

آرا: لكن بدون ذات التركيز على مستوى الدقّة التاريخيّة القابل للقياس وإعادة الإنتاج. على سبيل المثال، لم يرد أن يقلق بخصوص عدد آلات الكمان المحدّد ومكانها على المسرح.

إدوارد: لا. لكن ذلك تركيز على شيء مختلف؛ إنّها لغة مختلفة للزمان. فقد كان مهووسًا بالأصالة. ما هي الأصالة؟

دانيال: كان يريد أصالة الشعور.

إدوارد: أعلم، لكنّه اعتبر أنّ أصالة الشعور تحدّد الصوت نوعًا ما. لكن ما هي الأصالة؟ الأصالة أيضًا تبرير الحاضر، كما تعلم، في علاقته مع الماضي. بعبارة أخرى، إذا قلتُ إنّ هذا هو الأصيل، فأنت تعلم أنّني أقول أيضًا إنّه الحقيقي. حسنًا، في المسيحيّة يتجوّل الناس باحثين عن قطع الصليب الحقيقي. لذلك فإنّ المسألة هي دائمًا متعلّقة بأمر ما في الحاضر. إنّه لمن المضلّل فعلاً أن تعتبر أنّ الأصالة متعلّقة بالماضي. إنّها متعلّقة بالحاضر وكيف يرى الحاضرُ الماضيَ ويبنيه، وأيَّ ماض يريد [الحاضرُ]؛ ولمن الضروري، كما تعلم، أن يكون هنالك هذا النوع من الماضي. أُنظر إلى الرغبة في «الأصالة» في

عزف موسيقى القرن الثامن عشر في السنوات الثلاثين الماضية. إنّها فعليًا ردّة فعل على الصوت المترَف للأوركسترات العظيمة، ويريد الصفائيّون أن تُصقل تلك الأشياء القصبيّة الجديدة كي يقولوا، «هكذا كان صوت باخ، وليس كما كان فورتڤانغلر يعزف باخ مع فرقة برلين ڤيلهارمونيك.» إذًا، إنّه تنافس فعليّ في الحاضر حول بُنية الماضي. أودّ التركيز على كلّ هذه الأمور. هنالك عامل ضروري للبناء. ألا توافقني؟

دانيال: أوافق بالتأكيد. وأعتقد أنّنا كثيرًا ما نتحدّث عن نوع المستقبل الذي نريده لأنفسنا بحيث لا نهتم كفاية بالسؤال حول أيّ ماض نريد. وتلك هي نواة مشاكل ألمان النصف الثاني من القرن العشرين، والآن في بداية القرن الواحد والعشرين. ما نوع الماضي الذي يريدونه فعلاً، بخصوص تلك الفترة المظلمة، فترة النازيّة؟ إنّه سؤال سوف يشغل الأميركيين بخصوص ڤييتنام، وسوف يشغل الإسرائيليين بخصوص الفلسطينيين، والفلسطينيين بخصوص الإسرائيليين. إذا نظرتَ إلى العالم بهذه الطريقة فسوف ترى أنّ الإخلاص مفهوم نسبيّ جدًّا جدًّا ـ الإخلاص للنصّ أو الإخلاص في الترجمة؛ ولماذا تبدو أحداث معيّنة في التاريخ بطريقة ما في لحظة ما، وبعد ذلك بعشرين أو ثلاثين عامًا تبدو مختلفة تمامًا. يكون الحدث قد انتهى منذ زمن بعيد، لكنّه ما انفكّ يؤثّر على تطوّر التاريخ بطريقة مختلفة. أعتقد أنّ حركة الأصالة في ممارسة الموسيقى التي لاحظناها في السنوات الثلاثين أو الأربعين الأخيرة لها ميزات كثيرة. فقد دفعتْ طريقَ اللفظ وتطورَه إلى الخطوط الأماميّة أكثر من ذي قبل. وهذا هو السياق الذي يثير اهتمامي أكثر ممّا إذا كانوا يعزفون بأربع آلات كمان أم لا، لأنّ هنالك تضاربات عدّة. لماذا يجب أن تعزف على أربع أو ستّ آلات كمان في قاعة تتّسع لألفي شخص؟ يمكنك أن تفعل ذلك إذا كنتَ تعزف في غرفة بحجم الغرف التي كانت تُعزَف فيها تلك الأعمال في القرن الثامن عشر. إنّني أعاني من مشكلة فلسفيّة عميقة مع حركة ممارسة العزف المتعلّق بحقبة ما.

إذا تقبّلنا افتراض إدوارد بأنّه صورة عن الحاضر، إذًا فإنّه يرينا صورة فقيرة جدًّا للحاضر، لأنّ الجيل الحالي هو الأكثر اهتمامًا بالماضي حتّى الآن. إنّك ترى في علم الآثار كيف بنيت مدن فوق مدن أخرى. ليس لدينا الشجاعة أن نترك وراءنا ما يجب أن يُترَك وأن نتابع سيرنا. هذا، بالنسبة إليّ، هو جزء من مرض المجتمع اليوم. والفرق بين حركة الأصالة اليوم وعزف شومان أو مندلسون أو ڤاغنر لـ باخ أو بتهوڤن في أنّهم كانوا عصريين فعلاً. حاولوا أن يجلبوا الماضي إلى زمنهم. وهنالك افتراض، أعتبره جريئًا، من قبل العديد من أتباع تلك الحركة اليوم الذين يعتبرون ذلك نزعةً عصريّة جدًّا، بينما ليست في الحقيقة سوى محاولة للعودة [إلى الماضي] بسبب عجزه عن تحويل [الموسيقى] إلى شيء معاصر. ما أحاول قوله من خلال ذلك هو أنّ توزيع «لِيسْت» لـ باخ على البيانو أحضرَ باخ إلى القرن التاسع عشر، بحيث أصبح الصوت مشابهًا للأصوات التي سمعها الناس آنذاك في مؤلّفات «لِيسْت» نفسه. يمكن الاستفادة كثيرًا من الثقافة الموسيقيّة. فمن الضروري قطعًا والمثير أن تفهم الأسلوب، أن تفهم بدقّة كلّ عوامل هذه الموسيقى المختلفة بحذافيرها، لا بدّ من ذلك. لكن أن تحاول نسخ الماضي؟ فمجرّد كلمة «نسخ» هي إشارة للفقر.

آرا: هذا تمييز جيّد جدًّا.

إدوارد: هنالك نظير لها في عالم الأدب، هو في رأيي نظير يأخذ نظرة ضيّقة جدًّا للتاريخ. إنّه مشابه لما يقوله هؤلاء الناس حول ضرورة العودة إلى الأعمال الكلاسيكيّة؛ لا يقرأ الطلاّب اليوم هوميروس وڤيرجيل وإلخ بما فيه الكفاية. يقول الناس ذلك ليس لأنّهم مهتمّون إلى هذا الحدّ بِهوميروس أو ڤيرجيل، بل كما أوضحتُ سابقًا، لأنّهم يريدون استخدام هوميروس وڤيرجيل كأداة لضرب الأدب الحديث والاهتمامات الحديثة المزعجة (أي، الجنس الجندر، العرق، الطبقة وإلخ.). يبرّرون موقفهم بأنّنا فقدنا الصلة مع

تراثنا الوطني (الحضارة الأوروبيّة اليهوديّة ـ المسيحيّة بشكل أساسي) وأنّه يجب علينا تمضية وقتنا بقراءة أولئك المعلّمين الأصلاء من الماضي بشكل أكبر. دعونا لا نضيّع وقتنا بقراءة الأدب النسائي، أو الأدب الزنجي، أو الأدب الفولكلوري، وما إلى ذلك.

الآن، ما معنى ذلك؟ معظم الذين يدافعون عن وجهة النظر هذه، لا يقدّمون أفكارًا حقيقيّة حول الأعمال، باستثناء أن يقولوا إنّه يجب قراءتها، يجب قراءة دانتيه وڤيرجيل. ومَن لا يتّفق مع ذلك؟ فعلاً، يجب قراءة ڤيرجيل. لكن ذلك لا يعني أنّه بقراءة ڤيرجيل تتوقّف قراءة كلّ شيء آخر. قال «ألان بلوم» فعليًّا إنّه يجب علينا أن نتوقّف عن قراءة كلّ ما جاء بعد نيتشه، وإنّه يجب أن نمضي وقتنا فعليًّا بقراءة الفلاسفة الإغريق بشكل أساسي، واثنين من الشعراء، وكتّاب حركة التنوير الفرنسيين، وإنّ الثقافة للنخبة فقط فعليًّا. ليس من الضروري أن يكون الجميع متعلّمين. وإذا نقّبتَ أكثر قليلاً في مسألة الأصالة والماضي هذه، تجد نفسك مجدّدًا أمام مسألة «الآخر». ما يُبحث هنا بالطبع، هو قضايا من الحاضر، لكنّه أيضًا قضيّة المخوّل بالماضي. هنالك نوع من التنفُّجيّة (التملّق لمن يُعتبر أرقى والتكبّر على من يُعتبر أدنى) واضح جدًّا أيضًا في حركة الأصالة الموسيقيّة ككلّ.

آرا: أصبحت مسألة الاستحقاق حرفيّة. يبدو أنّنا نخرج منها، لكن في فترة ما لم يكن لديك الحقّ أن تعزف باخ مع فرقة شيكاغو السيمفونيّة.

إدوارد: أجل يقول الصفائيّون إنّ المختصّين وحدهم مسموح لهم أن يفعلوا ذلك.

دانيال: لكنّي أعتقد أنّ ذلك هو التأثير الأكثر سلبًا لهذا الانهماك الزائد والمحافظ جدًّا بالماضي.

إدوارد: إنّها الأصوليّة.

دانيال: الأصوليّة، الهوس بالماضي في الأدب والموسيقى ـ من هذه الناحية لا فرق بتاتًا. عندما تعرف بوليز وكارتر، ترى نَواحٍ في بتهوڤن بطريقة مختلفة. وهذا ما يجعل بتهوڤن خالدًا. ولهذا السبب نحن نهتمّ ببتهوڤن اليوم، وليس بأحد معاصريه الثانويين مثل جون ڤيلد، الذي كان لديه أقلّ بكثير ما يقوله حول قيم الموسيقى أو طرق التعبير الموسيقي الخالدة. ونهتمّ بموتسارت ولا نهتم بـ ساليري بالقدر نفسه. لكن من الأساسي جدًّا، أيضًا، بالنسبة للموسيقي أو العازف، أن يكون على صلة دائمة بموسيقى اليوم كي يفهم حداثة موسيقى الماضي. أذكر عندما قدتُ الأوركسترا في العرض العالمي الأوّل لـ «إكسودي» Exodyللموسيقي هاريسون بيرتويسل ـ وهي قطعة هامّة جدًّا وطويلة ـ في البرنامج نفسه مع سيمفونيّة تشايكوفسكيPathétique (العاطفيّة)، وجدتُ نفسي وجهًا لوجه مع أصوات جديدة غير معروفة لي. بالطبع، كونها افتتاحيّة عالميّة، كانت غير معروفة للجميع. عندما تتعامل مع ذلك، تصبح غريزتك أو حاسّتك السادسة تجاه حداثة الصوت أكثر حدّة بكثير. وقد تنبّهتُ إلى نَواحٍ كثيرة من سيمفونيّة تشايكوڤسكي في هذا السياق. استطعتُ أن أشعر وأفهم أكثر بكثير حداثة العديد من مقاطع سيمفونيّة تشايكوڤسكي. ولهذا السبب فإنّها ضروريّة تمامًا. وبالطبع، كما قلتَ، وهي مسألة غير قابلة للنقاش، يجب على المرء أن يقرأ ڤيرجيل، لكن يجب عليه أيضًا أن يقرأ لكتّاب اليوم. يجب أن تقرأ بعضًا من رشدي أو كاتب معاصر آخر كي ترى ڤيرجيل بطريقة مختلفة.

إدوارد: تمثّل الموسيقى مشكلة خاصّة أودّ التطرّق إليها. أعتقد أنّ الحجّة التي علينا الوصول إليها مثيرة للاهتمام: مقارنةً بالفنون الأخرى اليوم، الموسيقى هي الأقلّ معرفةً من قبل الناس في الثقافة العامّة. بكلمات أخرى، يهتمّ الإنسان المثقّف، الفيلسوف، بالأدب، ويعرف الكثير عن التصوير، ويعرف الكثير عن السينما والرسم والنحت والمسرح، لكنّه قد لا يعرف شيئًا عن الموسيقى. هنالك نوع من التمييز العنصري المتعلّق بالموسيقى، أعتقد أنّ

زماننا تفرّد به. فطالما احتلّت الموسيقى مرتبة هامّة في المجتمع، حتّى نهاية القرن التاسع عشر بالتأكيد، على الأقلّ في الغرب.

دانيال: دائمًا كان هنالك أناس غير معنيين أو غير مهتمّين؛ لم يكن سپينوزا مهتمًّا أبدًا.

إدوارد: نعم، بالطبع، هنالك أفراد. لكن بشكل عام، يمكنك القول إنّه، في البيت المثقّف ـ لنقل، من الطبقة الوسطى، وبالطبع لدى الأرستقراطيين، لكن في الطبقة الوسطى بشكل متزايد بعد الثورة الفرنسيّة ـ كانت الموسيقى أحد الفنون بالمعنى الكامل للكلمة. كانت جزءًا من عملة التداول الأدبي والثقافي. لم تعد المسألة كذلك. أتوق لمعرفة ما تشعر به كموسيقي. حدسي بذلك أنّ لديك نوعين من الجمهور. لديك جمهور من الناس الذين يُنجحونها، وهم الأثرياء وصاحبو الشركات. وانطباعي عنهم أنّهم محافظون للغاية. لا يريدون موسيقى جديدة. يريدون فقط برامج لا نهاية لها من موتسارت، وحتّى ساليري، أكثر ممّا يريدون برنامج موسيقى بيرتويسل أو استعادة عرض [الماضي]. تلك قضيّة. الجمهور الآخر قليل جدًّا لأنّه يتكوّن من أعداد متناقصة من الناس الذين يعرفون الموسيقى وقد جعلوها جزءًا من حياتهم. وهنالك قضيّة أخرى متعلّقة بذلك، برأيي، وهي قضيّة أدورنو. يقول أدورنو إنّ ما حدث للموسيقى هو أنّه ما إن نصل إلى شونبيرغ والنظام الدوديكافوني حتّى نجد أنّها عوضًا أن تكون انعكاسًا للمجتمع (لنقل، في عهد بتهوڤن عندما تنتصر البرجوازيّة في نداء الأبواق في «ڤيدليو») تصبح [الموسيقى] صورة لعجزها عن العمل داخل المجتمع. الموسيقى الجديدة الحقيقيّة هي الموسيقى التي لا يمكن عزفها ولا يمكن سماعها. يقول فعليًّا: إذا نظرنا إليها بالطريقة نفسها التي ينظر هو إليها ـ كتطوّر فلسفي ينبع ممّا جاء قبلها؛ الموسيقى كنوع من فلسفة المجتمع ـ فإنّ السبب الذي يجعلها صعبة ومتعذّرة إلى هذه الدرجة هو أنّها تمثّل نوعًا من تحجّر المجتمع، وهو ما يجعل

(١) عزفها، و(٢) فهمها، و(٣) الاستماع إليها مستحيلاً. لذلك أتساءل إذا ما كان هناك شيء من ذلك الديالكتيك علينا مواجهته اليوم، تاركين على حدة مسألة التمويل والرعاة الذين يريدون أن يسمعوا الأشياء ويعلّبوها بشكل معيّن. لكنّي أتساءل ما إذا كنتَ تشعر، كموسيقي، بأنّك لو نظرت إلى تاريخ الموسيقى التي تطوّرت، لنقل، من ڤاغنر إلى شونبيرغ ثمّ إلى بيرغ وثمّ إلى ويبيرن وأخيرًا إلى كارتر، ألسنا نتحدّث أيضًا عن تزايد الإحساس بالصعوبة؟ أي، ألا تشعر في عملك كموسيقي ومنظِّم للحفلات، أنّ هنالك فصلاً تدريجيًّا بين الموسيقى والمجتمع، وأنّك، بشكل ما، تحاول أن تعوّض ذلك من خلال جعل تلك الموسيقى سهلة المنال؟ إنّك، نوعًا ما، تسير عكس تيّار الموسيقى، إنّك تخونها لأنّك تروّضها أكثر من اللازم، بإدخال شخص مثل كارتر في البرنامج، وهو شخص لا يكون الاستماع إليه بالطريقة نفسها التي تستمع فيها إلى موتسارت أو هايدن.

دانيال: لِمَ لا؟

إدوارد: حسنًا، لأنّ موسيقى موتسارت وهايدن كانت جزءًا من العملة المتداولة في ذلك الزمان. وكانت الموسيقى تحتلّ مكانة اجتماعيّة مختلفة تمامًا. كانت لغة شبيهة باللاتينيّة. كان المرء يتعلّمها ويستخدمها، بينما اليوم يبدو لي أنّ لغة الموسيقى متخصّصة جدًّا، والمراد منها أن تُستخدَم أو تُتقَن فقط من قبل المختصّين في الموسيقى، وليس كما كان الوضع في الموسيقى حتّى نهاية القرن التاسع عشر، والذي تشكّل موسيقاه البرنامج الأساسي في الموسيقى الكلاسيكيّة اليوم. أتساءل فقط إلى أيّ حدّ يمكن للمرء أن يذهب بحجّة أدورنو: إنّ أهمِّيَّة الموسيقى تكمن في أنّها، بتعقيدها الخشن، اتّهام بعدم إنسانيّة المجتمع الذي يجبرها على لعب دور المعاكس للمجتمع ـ المجتمع المتمسّك بالاستهلاك والتسليع من جهة، وباللاإنسانيّة من جهة أخرى. يجب تطبيق هذا الديالكتيك على ورثة شونبيرغ. وإليوت كارتر واحد منهم. لا

أعتقد أنّ ميسايان كذلك لأنّه اعتبر أنّه يفعل حقيقةً شيئًا مختلفًا تمامًا. لكن في نطاق الموسيقى العصرانيّة الصافية، والتي يلعب كارتر اليوم دور حامل شعلتها العظيم ـ وبوليز أيضًا على الأرجح، رغم أنّ صوت بوليز فيه خليط ثقيل جدًّا من المواد الأدبيّة ـ هل في ذلك تناقض أساسي أم تناظر؟

دانيال: لماذا يشكّل ڤاغنر مثل هذا المفصل في الموسيقى؟ لماذا يبقى السؤال يطرح نفسه: ماذا حدث «بعد ڤاغنر»؟ هنالك جواب وحيد واضح: فقدان النغميّة (التوناليّة). مع فقدان النغميّة يأتي فقدان بُعدٍ معيّن للموسيقى لا يكون ممكنًا بدون التناغم (الهارموني). خلال أجيال، منذ باخ وحتّى ڤاغنر، كانت هنالك لغة موسيقيّة ونوع من الوفاق العقلاني لم يعودا موجودين. وكأنّهما انقرضا. أحد مكوّنات موسيقى ڤاغنر يذكّرني بنكتة يهوديّة قديمة: «لماذا يجيب اليهود دائمًا على السؤال بسؤال آخر؟»؛ والجواب هو بالطبع: «لِمَ لا؟» وهذا بالضبط مبدأ تريستان الذي يعتمد على عدم الحسم، الذي يطرح سؤالاً جديدًا على الدوام. إنّها بشكل أساسي القصّة نفسها. لكن باختفاء النغميّة يختفي مبدأ التوتر والحدّ من التوتّر، وعليك أن تخلق وسائل أخرى، اصطناعيّة أكثر من بعض النواحي. لا يعني هذا أنّ الموسيقى التي ليست نغميّة ليست معبّرة. على العكس، هنالك أعمال عظيمة كثيرة مثل «وُزِّيك» Wozzeck. في موسيقى الفترة الكلاسيكيّة تتوقّع نظامًا طبيعيًّا، تسلسلاً طبيعيًّا للتوتّر والاسترخاء. ولذلك، عندما يكون لديك تآلف (أكّور) مهيمن، تعلم أنّ ذلك سيؤدّي إلى النغميّة. وعندما تمّ عزف سيمفونيّة بتهوڤن الأولى لأوّل مرّة أحدثت صدمة فظيعة، لأنّها لم تبدأ بأكّور سابع مهيمن للـ دو (وهو تونالي في الـ دو ماجور)، بل للـ فا (وهي الدرجة الرابعة من الـ دو ماجور غير المهيمن [أي الأكّور المتلاشي]). ولم تكن الصدمة صدمةً ديناميكيّة أو إيقاعيّة، بل صدمةً هارمونيّة. ولهذا أجد حركة الأصالة أحاديّة الجانب أحيانًا، لأنّهم يحاولون نسخ صدمة الصوت الفعلي، بينما التناغم (الهارموني) هو الذي يحدّد فعليًّا هذا الشعور بالصدمة. وهذا،

بالطبع، يختفي عندما تختفي النغميّة. من جهة أخرى، لعبت موسيقى شونبيرغ وبيرغ دورًا هامًّا في مسألة سهولة وصعوبة منال الموسيقى نظرًا لصعوبة استيعابها في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، لأنّ العزف لم يكن على المستوى المطلوب. لم يكن لديهم الشفافية المتوافرة حاليًّا. عندما تسمع فرقة شيكاغو سيمفوني تعزف الآن «خماسيّة» شونبيرغ، تسمع كلّ شيء فعليًّا؛ تسمع الشفافيّة بالإضافة إلى الطبيعيّة. بعبارة أخرى، تتطلّب هذه الموسيقى أيضًا الوقت. إنّه مثال ممتاز على أنّ الألفة لا تولّد بالضرورة الازدراء. وتكمن مشكلة الموسيقى المعاصرة وموقف الازدراء من الموسيقى المعاصرة في أنّ الازدراء، في هذه الحالة، يولّد بشكل غريب عدم الألفة. أعلم أنّ هذا تلاعب بالكلمات، لكنّه كذلك فعلاً، لأنّك إذا ازدريتَ شيئًا فلن تألفه أبدًا. ولذلك، الألفة مرتبطة جدًّا بسهولة المنال وانعدامها. ويجب على المرء بكلّ بساطة أن يتحلّى بالصبر كي يسمح للزمن ليس فقط بالتطوّر، بل وكي يكرّر المقطوعات التي يعتبرها هامّة، حتّى تصبح أسهل المنال فأسهل مع سماعها المرّة تلو الأخرى.

إدوارد: حسنًا، ربّما ذلك صحيح. لكنّي لست متأكّدًا من ذلك. بعبارة أخرى، أعتقد أنّها لا تعطي وزنًا كافيًا لشيء ما في داخل تاريخ وتطوّر الموسيقى، وهو أنّ هنالك نوعًا من العزلة المزروعة والمرغوب فيها. ومن هنا، لستُ متأكّدًا من أنّ شخصًا مثل إليوت كارتر يريد أن يكون سهل المنال أكثر من اللازم، لأنّ: ما هي أشكال الانتشار في مجتمعنا؟ الموسيقى المعلّبة التي تسمعها في المصاعد؛ الأسطوانات التي تسمح لك أن تستمع إلى أيّ شيء تريده وبالترتيب الذي تريده دون الأخذ بعين الاعتبار البنية، دون أخذ سياقها أو تاريخها أو لغتها بعين الاعتبار. أشاركك إعجابك واهتمامك ببعض أساتذة اليوم أمثال بوليز وبيرتويسل، لكنّي أودّ القول إنّ هنالك شيئًا ما في الموسيقى نفسها ليس مكتوبًا ليُفهَم بسهولة.

دانيال: لكنّي أعتقد أنّ هنالك عنصرًا مشابهًا لذلك في بتهوڤن المتأخّر.

إدوارد: ولهذا السبب يهوّل أدورنو من موسيقى بتهوڤن المتأخّر؛ بالنسبة له، بتهوڤن المتأخّر هو فعليًّا نذير بموسيقى شونبيرغ المعزولة وموسيقى الأساتذة المعاصرين الآخرين الذين نتحدّث عنهم على ما أعتقد ـ بعبارة أخرى، كان المفترض أن يؤلِّفوا بشكل مختلف ومتصلّب. ما هي بعض ميز بتهوڤن المتأخّر؟ حسنًا، يتحدّى بتهوڤن المتأخّر التركيب. بعض مؤلّفاته غير مكتملة مثل السوناتا الأخيرة؛ إذ تتألّف من حركتين فقط. إنّها تتحدّى بعض التوقّعات. وفيها صرير غريب ومقاطع متنافرة. في استهلال «سوناتا الپيانو» العمل رقم ١١٠، لديك مصاحبة تقليديّة جدًّا، بنغمتها، بجانب الفوغ، إنّها قطعة مدرسيّة معقّدة جدًّا. بالطبع في «سوناتا الپيانو» Hammerklavier لديك ارتعاشات غريبة لا داعي لها أو كتابة متساوقة لمقطوعات «ڤوغ» مزخرفة بشكل غير اعتيادي ومعقّد، ما يجعلنا نعتقد أنّ بتهوڤن لم يحاول توحيدها كما فعل في مقطوعات الڤوغ في «إرويكا».

دانيال: وهنالك أيضًا عنصر المقاطعة الدائمة.

إدوارد: إنّها عَرَضيّة ومجزّأة وغير مفهومة، وقد صيغت لتكون كذلك.

آرا: لكن هل هي أقل تواصلاً بسبب ذلك؟ أم أنّ لديها رغبة أقلّ في التواصل؟

إدوارد: إنّها أصعب منالاً، ولذلك، هي أقلّ في التواصل. وهي ليست مغرية بالطريقة نفسها. ليس المقصود منها أن تواجه الناس أو تجذبهم. هنالك، بالطبع، استثناءات: من الواضح أنّ القصد من الحركة الأخيرة من [سيمفونيّة بتهوڤن] التاسعة أن تكون ذات تواصل. وهذا، بطريقة ما، سبب نهايتها..

دانيال: لا أقصد أن أقلّل احترامي، لكنّي أعتقد أنّ كلّ ذلك غير مهمّ:

سهولة المنال وصعوبته. لأنّه كانت هنالك موسيقى عظيمة في السابق، كانت عظيمة وصعبة المنال، مثل بتهوفن المتأخّر. بارتوك المبكر كان، حتّى في شبابي، صعب المنال. عزفتُ كونشيرتو البيانو الأوّل لـ بارتوك في الستينات؛ كان يُعتبر صعب المنال جدًّا. وهنالك موسيقى عظيمة سهلة المنال منذ البداية. ولذلك، لا أعتقد أنّ عظمة الموسيقى لا بدّ وأن تكون مرتبطة بصعوبة منالها.

إدوارد: لا، ليست كذلك. أنا لا أتحدّث عن سهولة أو صعوبة المنال. أتحدّث عن الموسيقى التي تمّت إعادة ولادتها، نوعًا ما، كظاهرة جماهيريّة. أي أنّه لدينا موسيقى اليوم لكنّها ليست موسيقى كلاسيكيّة. الموسيقى التي تهيمن اليوم هي الـ روك، الموسيقى العالميّة، هيب هوب، وكلّ الأشكال الأخرى هذه. تلك هي الأشكال التي تهيمن على الأذن، إضافة للموسيقى المعلَّبة والمسلّعة. وما أقوله ببساطة هو: هل تريد أن تقبل بهذه الجزئيّة؟ بالتأكيد يصعب عليك أن تفكّر بذلك لأنّك داخله، لأنّك تفعله.

دانيال: ليس صعبًا بالنسبة لي، لأنّني بالأساس أعزف وأقود الموسيقى التي أريد فعلاً، لأنّها تهمّني، لأنّها تبهرني، وأريد أيضًا أن أشارك الناس بها. لكن ما تقوله فعليًّا هو أنّ الموسيقى اليوم هي احتجاج ضدّ المجتمع.

إدوارد: إنّي أسأل.

دانيال: لكنّي أعتقد أنّ تلك كانت الحال فعلاً في كثير من الأحيان. أفكّر في ڤاغنر، وبالتأكيد أيضًا في شونبيرغ وسترافينسكي بطرق مختلفة. أعتقد أنّ هناك شيئًا في ما يحاول قوله إدوارد. نحن نعيش في عالم سياسي أكثر فأكثر. الفرق بين الفنّان ورجل السياسة ـ ليس رجل الدولة في الحقيقة، بل رجل السياسة ـ هو أنّ الفنّان، كي يكون مخلصًا لنفسه، يجب أن تكون لديه الشجاعة ليكون متصلّبًا تمامًا؛ بينما رجل السياسة، كي يكون مخلصًا لنفسه،

يجب أن يكون فنّ الحلول الوسط طوع بنانه؛ وإلاّ فهو ليس رجل سياسة. ولذلك، أن تكون فنّانًا في مجتمع مسيَّس يعني أن تسبح ضدّ التيّار.

إدوارد: إنّ انطباعي أنّ الموسيقى تفقد سلطتها. أقول ببساطة إنّ التخمينات التي نحن مهتمّون بها، والتي نناقشها هنا فيما يخصّ الموسيقى، يقلّ احتمال حدوثها في الثقافة العامّة عمّا كانت عليه قبل مئة عام. وهذا يحيّرني ويرعبني.

نيويورك

١٥ كانون أول / ديسمبر ٢٠٠٠

الفصل السادس

آرا: يجري حوارنا هذا بينما نحن في منتصف [عزف] المجموعة الكاملة لكونشيرتات بتهوفن للپيانو وسيمفونيّاته مع دانيال و[أوركسترا] برلين ستاتسكابيليه. صعقني جدًّا الاختلاف في التجربة بين سيمفونيّات بتهوفن وكونشيرتاته كمجموعة كاملة، وهي ليست ما اعتدنا عليه من العروض المؤلّفة من مقطوعات معزولة أو حتّى من حفلة (كونسرت) مكرّسة لبتهوفن فقط، لكن بدون السياق العام الكبير. كيف يؤثّر بكما أداء هذه الأعمال والتعامل معها ككلّ متكامل؟

دانيال: أنا أؤمن كثيرًا بالتفكير التسلسلي، لأنّ كلّ عمل يؤلّفه المؤلّف الموسيقي أو الكاتب يتمّم العمل القادم. فهما لا يقفان وحدتين منفصلتين. لكن هذا ينطبق بشكل خاصّ على بتهوفن، حيث لكلّ سمفونيّة تقريبًا أسلوب خاصّ بها. أعتقد أنّ سلسلة سيمفونيّات بتهوفن تفوق أهمّيتُها، نوعًا ما، سلسلةَ سيمفونيّات موتسارت أو برامز، أو حتّى بروكنر. رغم أنّها جميعًا أعمال فنّيّة عظيمة، يبدو وكأنّ بتهوفن وجد فعليًّا أسلوبًا جديدًا مع كلّ سيمفونيّة، أسلوبًا هارمونيًّا جديدًا، أسلوبًا جديدًا في الشكل، وأسلوبًا جديدًا للقيمة الإيقاعيّة. لذلك، الجوّ النفسي ككلّ في كلّ عمل مختلف تمامًا.

عندما تفكّر في السيمفونيّة الرابعة أو الخامسة، أو عندما تفكّر في السادسة أو السابعة، المترابطتين، تكاد تعتقد أنّ مؤلّفَيها مختلفان، رغم أنّ فيهما شيئًا متشابهًا جدًّا. وأضف إلى ذلك، هنالك، بالطبع، تأثير التراكم في السلسلة وما يذكره العقل من السيمفونيّة السابقة، ما يجعلك تعزف السيمفونيّة التالية ـ وأعتقد أنّه كذلك بالنسبة إلى المستمع أيضًا، إذ تجعلك تستمع للعمل التالي ـ بطريقة مختلفة. يتجلّى الذكاء، بالنسبة لي، بشكل أساسي في عاملين: الأوّل هو الفضول حول ما سمعتَ، والثاني هو القدرة على استنتاج الثاني من الأوّل. ولذلك، عندما تستمع إلى Pastorale [الريفيّة ـ سيمفونيّة بتهوفن السادسة فا ماجور]، ثمّ تستمع إلى [السيمفونيّة] السابعة، هنالك عناصر جديدة تمّ استنتاجها من [السيمفونيّة] السادسة لتصبح جزءًا من السابعة، وما كان ذلك ليحدث لو عُزفت على حدة.

إدوارد: خوض تجربة هذه السلسلة ـ السيمفونيّات والكونشيرتات على حدّ سواء ـ مسألة نادرة جدًّا، إذا أخذنا بعين الاعتبار مدى شعبيّة بتهوفن. بالطبع، تحصل على رؤية، كما قال دانيال، إلى داخل أعمال عقل المؤلّف وحياته. أضف إلى ذلك الرؤى التي تُدخِلنا إلى عقل العازف، فتدرك أنّ ما ينبسط أمامنا هنا أكثر بكثير من مجرّد عروض غير مترابطة لأعمال فرديّة. والمسألة الأولى التي صعقتني، خصوصًا في عروض الأعمال الوسطيّة، كـ «الكونشيرتو الأوّل» والسيمفونيّة الثامنة، وهو آخر ما سمعناه، ما صعقني هو أنّ دانيال ينعش في أدائه كلّ شيء بشكل خارق للعادة. المسألة ليست مسألة حركة ضخمة، كما يفعل بعض قادة الأوركسترا، بحيث يتركون التفاصيل لتحلّ نفسها بنفسها. اهتممتُ بشكل خاصّ بالتفاعل بين كلّ جزء من الأجزاء وكيف تنعش الجدليّة بين أجزاء العرض ككلّ متكامل. بعبارة أخرى، لا تفقد إدراكك أبدًا لوجود شيء ما مرتبط ترابطًا عضويًّا، ليس فقط بأجزاء ذلك العمل، بل وأيضًا بأجزاء الأعمال الأخرى. يمكنك أن تسمع في افتتاحيّة السيمفونيّة الخامسة، على سبيل المثال، توقّعات من السيمفونيّة

التاسعة وأصداء ممّا قبلها. لكن كانت هنالك جدليّة أخرى، وجدتها مثيرة جدًّا للاهتمام. لا يتمّ عزف الأعمال بالترتيب الرقمي، باستثناء الكونشيرتات. بعبارة أخرى، تسير السيمفونيّات إلى الأمام وإلى الخلف بدون ترتيب زمني. وبالطبع، يكون المستمع قد راكم ذكريات من عروض سابقة سمعها لك ولكثيرين غيرك. إنها إذًا تجربة ثريّة للغاية، وهي، فعليًّا، تجربة في تنظيم الصوت وإعادة تنظيمه وإفساد نظامه ثمّ تنظيمه من جديد. لم يعد الصوت خطّيًّا، لكنّه أصبح أفقيًّا أيضًا وقطريًّا ومن فوق إلى تحت، ومن تحت إلى فوق، ومن المنتصف إلى الأمام، ومن المنتصف إلى الخلف، وعابرًا للأعمال [الموسيقية]، بحيث يخلق كلاً جديدًا ـ والمفارقة أنّ معناه مكبوحٌ. بعبارة أخرى، ليس بوسعك أن تقول، «هذا ما يعنيه،» لأنّ الأداء شامل إلى درجة أنّه يملأ الوقت الحقيقي الذي يحدث فيه. ومن ثمّ ما يتبقّى لديك هو محاولة استعادة أحداث الماضي للقول، «حسنًا، هذا هو المعنى،» لكن عندئذ تدرك أنّ كلّ ما لديك أمور تقريبيّة. وإنّه، نوعًا ما، الإدراك الأمثل لمعضلة المترجم: أنّ جميع الترجمات تأتي بعد الحقيقة، ولذلك تفتقر لشيء ما بالضرورة. تتبقّى لك الكناية، نوعًا ما. يمكنك القول، «حسنًا، إنّه في الحقيقة بوح بفترة ثانية في حياة المؤلّف،» لكن ما يتبقّى لك هو تحدٍّ مستمرّ لمحاولة ربط ذلك بشيء أبعد من ذاته. وهنا تكمن الصعوبة. أقصد، بالنسبة إليّ، صُدمتُ بالتناقض بين حدّة التجربة والحدث الاجتماعي. هنالك فجوة بين ما يجري على خشبة المسرح وما يجري بين الجمهور. يتطلّب تنظيم أسبوع من التتابع الثقافي والجمالي كهذا جهدًا زمنيًّا وتنظيميًّا وماليًّا، وهذا الحدث، في النهاية، مختلف تمامًا عمّا كنّا قد نفعله لولاه خلال ذلك الأسبوع.

دانيال: لكنّ حقيقة أنّ هنالك هوّة بين الجمهور وقيم الموسيقى لها علاقة بواقع أنّ الثقافة الموسيقيّة تلاشت منذ نصف قرن. ولذلك، فإنّ الناس لا يعرفون فعليًّا ما هي سيمفونيّة بتهوفن. بتعبير آخر، إنّهم يذهبون، للأسف، لسماع «إرويكا» كونها سيمفونيّة مشهورة لمؤلّف موسيقي مشهور، وربما

يستطيعون دندنة اللحن. لكنّي أعتقد أنّ القيمة الإنسانيّة الحقّة والقوّة الضخمة في تلك الأعمال تكمن في تشبّعها بكلّ قوّة بتهوڤن الثقافيّة والجسديّة. وكلّ الدراسات الموسيقيّة النظريّة لن تغيّر حقيقة أنّ هذه الأعمال العظيمة هي دمه ولحمه وعظامه.

إدوارد: أعتقد أنّ موسيقى بتهوڤن، وبالتحديد هذه السيمفونيّة «الكوراليّة» Choral الرائعة، تتمحور حول نوع محدّد من التأكيد ذي صلة قويّة جدًّا وماسّة بالتأكيد الاجتماعي للإنسان في أيّ مجتمع، بوعوده بإنجاز الحرّيّة والأخوة. بعبارة أخرى، كلّ الأمور الإيجابيّة التي نريد أن نقولها حول الوجود الإنساني موجودة فيها نوعًا ما، ليس بشكل مباشر، بل غير مباشر، باستثناء الحركة الأخيرة، في هذا المدّ الجارف من الموسيقى المترابطة عضويًّا والنابضة، التي يبدو وكأنّها تقول، «المغامرة الإنسانيّة تستحقّ ذلك بشكل أو بآخر.» صحيح؟ وفي الوقت ذاته، في الأعمال الأخيرة، كما تعلم، يتمايل [بتهوڤن] على شفير الهاوية. تلك الأعمال المتوسّطة العظيمة، جوهر ما تعمله فعليًّا في هذه السلسلة، تتمحور حول التأكيد. لكنّها تدفعك أيضًا باتجاه الفترة المتأخّرة، حيث أصبحت مسألة التأكيد والتواصل إشكاليّة. يصبح ذلك غامضًا في جميع أعماله المتأخرة. وأعتقد أنّ ذلك يرمز إلى اللّحظة التي تخرج فيها الموسيقى فعليًّا من عالم التعب اليومي والجهد والتضامن الإنساني والكفاح، إلى عالم جديد يرمز إلى غموض الموسيقى بالنسبة للجمهور المعاصر اليوم. بتعبير آخر، تصبح الموسيقى فنًّا مختصًّا جدًّا.

آرا: كتب إدوارد بسلاسة عن أدورنو وفكرته حول أنّ بتهوڤن يتحرّك من موسيقى العالم الاجتماعي إلى العالم الجمالي البحت في الفترة الانتقاليّة ما بين أعماله المتوسّطة والمتأخّرة؛ رغم أنّه من سخرية القدر أنّ السيمفونيّة التاسعة، وهي ربّما العمل الأكثر اجتماعيّةً، هي عمل متأخّر أيضًا. لذلك،

لا يوجد تتالٍ زمني واضح. وتنتقل الموسيقى من نوع من التصريح الاجتماعي والأفكار الفلسفيّة، كما قلتَ للتو، إلى حالة خاصّة جدًّا. إنّها نقلة مصيريّة في التفكير الموسيقي، نقلة أثّرت تأثيرًا جمًّا في الأجيال التالية في المؤلّفين الموسيقيين. دانيال، هل توافق على هذا المبدأ؟ وأظنّ أنّ الرباعيّات المتأخّرة وسوناتات البيانو المتأخّرة بالمقارنة تناقض التصريحات العلنيّة.

دانيال: لستُ متأكّدًا من موافقتي على ذلك. أعتقد أنّ المسألة متعلّقة كثيرًا بشخصيّة المؤلّف الفرديّة. أعتقد أنّ الموسيقى تشكّل جزءًا هامًّا جدًّا من حياة بعض الموسيقيين الرائعين ـ وهذا بالتأكيد ليس حُكمًا بنوعهم. وهنالك آخرون يعيشون فعليًّا في الموسيقى. ونعود مجدّدًا إلى المفارقة. يمكنك أن تعيش في الموسيقى فقط إذا كانت لديك اهتمامات أخرى، إذا كنت ترى التوازي مع الأدب، إذا كنت ترى التوازي مع الرسم، إذا كنت ترى التوازي مع تطوّر العمليّات السياسيّة، وإذا كان لديك اهتمام، ومن ثمّ القدرة على الاستنتاج، عندئذ يصبح كلّ ذلك جزءًا من كيانك الداخلي؛ ويخرج ذلك في الموسيقى، ولذلك تصبح الموسيقى حياتك فعلاً. وهذا ليس شيئًا تفعله لأنّك تحبّه، أو لأنّك تستمتع به، أو لأنّه هامّ حتّى بالنسبة إليك. لم يكن بتهوفن يجيد التواصل، بمعنى أنّه كان يريد التواصل فاستخدم الموسيقى لفعل ذلك. أعتقد أنّ عظمة بتهوفن تنبع من حقيقة كونه موسيقيًّا كليًّا، وعندما أقول «كليًّا»، أقصد بذلك أنّي مقتنع تمامًا أنّه كان يأكل وينام ويشرب الموسيقى طوال حياته. أعتقد أنّ كونه كان شخصًا أخلاقيًّا إلى هذا الحدّ، ولديه أفكار أخلاقيّة عالية إلى هذا الحدّ، وكون ذلك أصبح جزءًا منه، وجاء في موسيقاه، كلّ ذلك لا يجعل الموسيقى بحدّ ذاتها أخلاقيّة. والدليل على ذلك هو أنّها استُخدمت من قبل النازيين. في اللّحظة التي ينتهي فيها مؤلّف موسيقيّ كبتهوفن من تأليف مقطوعة ما، تصبح تلك المقطوعة مستقلّة عنه فعليًّا. تصبح جزءًا من العالم. ليس بالضرورة أن تبقى فيها الميزات التي وضعها فيها. لذلك، يمكن ترجمتها أو إساءة ترجمتها، استخدامها أو إساءة

استخدامها، كما رأينا في التيّارات السياسيّة المختلفة أيضًا. لكنّي أعتقد أنّ هنالك جوهرًا أخلاقيًا. لماذا؟ لأنّي أؤمن أنّ الكفاح جزء أساسي من التعبير في موسيقى بتهوڤن ومتمّم له. إذا لم تشعر بالكفاح من أجل الحصول على كثافة الصوت ـ إذا كنتَ قادرًا على إنتاج الصوت بطريقة جذلة ونشيطة ـ لا يمكن أن تكون فيه الكثافة. وينطبق هذا على العزف الرقيق ـ وفقًا لعلامة بتهوڤن dolce espressivo (رقيق معبّر)، أو الحركة البطيئة في السيمفونيّة الرابعة، على سبيل المثال ـ بقدر ما ينطبق على الحركات البطوليّة في السيمفونيّة الخامسة أو «إرويكا»: أقصد عنصر الكفاح هذا. كان بتهوڤن فعليًّا المؤلّف الموسيقي الأوّل الذي استخدم تأثير العزف التصعيدي crescendo الطويل جدًّا الذي يتلوه انخفاض فوري subito piano، أي هبوط في الديناميكيّة. يتطلّب هذا الكثير من الشجاعة والطاقة كي يمشي المرء بالتصعيد crescendo حتّى النهاية، وكأنّك تصل إلى شفير الهاوية ثمّ تقف فجأة. المَخرج السهل هو أن تطلق عنان الطاقة قرب النهاية. وتفعل الشيء نفسه عندما تذهب من التصعيد إلى العزف الأكثر قوّة fortissimo. هذا هو أصعب شيء ـ أن تسيطر على العزف التصعيدي، والنموّ التدريجي، بحيث يبقى ما فيه الكفاية للنهاية. إنّه شمشون حقيقي، تعلّم، وهو يفتح ذراعيه في المعبد. وهذه أسهل طريقة لتنفيذ العزف التصعيدي، بحيث عندما يدنو المرء من العزف الأكثر قوّة fortissimo، لا يلاحظ دائمًا قلّة القوّة الدافعة والهبوط الأخير. إنّ المسألة شبيهة بعصر البرتقالة. كما تعلم، القطرة الأخيرة هي الأصعب. تنطبق المسألة ذاتها على الصوت. ولهذا السبب أعتقد أنّ عامل الشجاعة هذا والكفاح يشكّلان جزءًا أساسيًّا في عزف [موسيقى] بتهوڤن.

آرا: لقد وصفتَ للتو، من منطلق موسيقي عزفي بحت، ما كان قد وصفه إدوارد قبل قليل، وهو ذلك التطوّر المضاد للمقاومة، باتّجاه التأكيد.

إدوارد: لكن لهذا السبب كنتُ لأحذف كلمة «الأخلاقيّة» morality. ذلك غير أخلاقي. ما تصفه له علاقة بالأخلاق بمعنى ممارسة ذات هدف أخلاقيّ ethics، وهو الإدراك الأكمل لمحتوى الموسيقى. ما وصفتَه ليس المحتوى الذي يجعل الناس يشعرون بالارتياح والسعادة وما إلى ذلك، بل ممارسة العزف. أقصد، هنا يثبت العزف الأصيل والترجمة الحقّة ذاتها، بحيث تتبع منطق كفاح بتهوفن من خلال عزفك له. وهذا الكفاح، كعمليّة صوت، له معنى أخلاقي ـ يتحرّك بشكل دائم، في ديناميكيّة دائمة، تحصل على المعلومات بشكل جدليّ دائم ـ حيث العازف، عندما يولي اهتمامه لبتهوفن، لشكل الجهد، يصدر الصوت الذي كان في بال بتهوفن. بعبارة أخرى، تحاول أن تمسك بنوايا بتهوفن أثناء كتابته لشيء ما. عندما تقرأ النصّ الموسيقي ـ «إرويكا» أو [السيمفونيّة] الرابعة، على سبيل المثال ـ تتخيّل ماذا كان في ذهن بتهوفن عندما كتبها. ليس وكأنّه بإمكانك أن تقول، «حسنًا، كان يقصد قصّة فارس يتوجّه للقتال.» ليس هذا بتاتًا. إنّها مسألة موسيقيّة بحتة. لكن هنالك جدل حولها، تحاول أن تصنعه. أخلاقيّة الأداء أن تلتزم بذلك وألاّ تتركه أو تحاول اللجوء للأسهل، بحيث تحصل على العزف الأكثر قوّة fortissimo العالي كنوع من الانفجار أكثر منه كـ fortissimo نتيجةً لعمليّة مدروسة بدقّة كبيرة جدًّا، تكون في نهايتها لحظة معيّنة.

دانيال: لكن تلك هي إحدى مشكلات الموسيقى اليوم، لأنّ أخلاقيّة الموسيقيين هي أخلاقيّة الاحترافيّة. ليست أخلاق الصراع. بعبارة أخرى، ينسى الناس أنّه عندما تمّ عزف «إرويكا» للمرّة الأولى، لم يكن هنالك موسيقيّون أوركستراليّون محترفون. أمّا الآن، فقد أصبح ذلك جزءًا من النظام الاجتماعي، فإنّه لحقٌّ مطلق للموسيقيين أن يكون لهم عمل دائم مضمون لاثنين وخمسين أسبوعًا في العام، وأنّه يجب أن تكون أجورهم أعلى ما يمكن. أنا مع كلّ ذلك بالكامل. لكن لا يجوز أن يؤثّر ذلك على أخلاقيّة

صناعة الموسيقى نفسها. كما تعلم، هذا ليس كافيًا ببساطة. ليس أخلاقيًا أن تعزف عزفًا تصعيديًا crescendo في عقلك فقط؛ يجب أن يشارك جسمك كلّه في ذلك. ومن الصعب أكثر فأكثر على الناس إدراك ذلك، لأنّ الحياة في القرن العشرين، والآن في القرن الواحد والعشرين، مختلفة جدًّا من هذه الناحية. وفيما يتعلّق بهذه القيم فإنّها أقلّ جودة.

إدوارد: لكن، ألا تعتقد أنّ الكثير من ذلك متعلّق بالاحترافيّة كتخصّص؟ بعبارة أخرى، العديد من الموسيقيين يعتبرون ما يقومون به تخصّصَهم. ولذلك، بالنسبة لهم، فهي طريقة لكسب الرزق، كما تعلم، كمعاكس للعيش في عالم الأخلاق.

دانيال: نعم، لكنّ الأخلاق التي أتحدّث عنها هي الموسيقى كنمط حياة بينما الاحترافيّة هي الموسيقى كوسيلة حياة. هذا هو الفارق الأساسي فعليًّا: نمط الحياة ووسيلة الحياة.

إدوارد: إذًا، في صناعة الموسيقى التي تتحدّث عنها هنالك نوع من الالتزام غير الموجود بالضرورة في كلّ الأوقات.

دانيال: وحسب خبرتي هذا ما يأتي استثنائيًّا بشكل طبيعي، فقط لفرقة ستاتسكابيلي برلين.

إدوارد: لماذا؟ أثرتَ فضولي بهذا الشأن، لأنّك قدتَ كلّ الأوركسترات.

دانيال: الحديث عن الموسيقى فعليًّا ليس كالحديث عن الرياضة: الأحسن أو الأسوأ. ولا أقول إنّها الأوركسترا الأفضل في العالم. هنالك أوركسترات أخرى ممتازة أيضًا. لكن هذه الأوركسترا لها طريقة طبيعيّة في الوقوف أمام هذه الموسيقى بمزيج من الرهبة والشجاعة المتناهية. هاتان الصفتان قلّما تتماشيان يدًا بيد: الرهبة والشجاعة. الشعور بالرهبة كثيرًا ما يؤدّي بالبشر إلى مستوى من الخوف والسلبيّة؛ والشجاعة، يمكنني القول، كثيرًا ما تكاد

تؤدّي بالبشر إلى إرضاء الذات بشكل متطرّف ـ من خلال عمليّة الشجاعة لا يمكن أن يكون لديك شعور بالرهبة. ونعود دائمًا إلى نقطة المفارقة ذاتها التي هي، بالنسبة إليّ، أحد العناصر الأساسيّة الضروريّة لفهم الحياة. لكن من الصعب الوصول إلى ذلك لأنّه يبدو توازيًا. لكن من جهة، عندما تشعر بالرّوع، وهو سلبي، ومن جهة أخرى، لديك الشجاعة للفعل، وهو إيجابي، تحصل على حدّة رائعة. أعتقد أنّ هذه الأوركسترا لها هذه الميزة لأسباب عدّة. يجب على المرء أن يتعامل مع حقيقة كونهم عاشوا في ظلّ نظام توتاليتاري طوال ستين سنة فعليًّا: منذ عام ١٩٣٠ وخلال حقبة النازيّة وبعد ذلك النظام الشيوعي في ألمانيا الشرقيّة. لا يبرّر ذلك بالتأكيد الحاجة إلى نظام توتاليتاري. لكنّ الموسيقى والثقافة، بشكل عام، كثيرًا ما تزداد أهمّيّتها بشكل كبير في الحياة اليوميّة في ظلّ نظام توتاليتاري. أسوأ ما فعله ذلك النظام هو أنّه جعل الناس يعيشون في خوف دائم. هنالك عنصر من الارتياب كان ضروريًّا كي يستمرّ النظام: انعدام الثقة بين الأصدقاء، بين العائلات، إلخ؛ بحيث عندما كان يذهب أولئك الموسيقيّون للعزف في الكونشيرتات أو الأوپرات في مسرح «ستاتسأوپر»، كانوا فعليًّا قادرين على أن يكونوا أحرارًا ويتنفّسوا. ومَن كان ضدّ النظام يشعر بأنّ الموسيقى كالأوكسجين، لأنّ هذا المكان الوحيد الذي باستطاعتهم أن يكونوا أحرارًا فيه فعليًّا. وأولئك الموسيقيّون الذين كانوا مع النظام كانوا أكثر من فخورين بوجود مؤسّسة رائعة كتلك في ظلّ نظام كهذا. لذلك، كان هنالك موقفان مختلفان للطرفين تجاه المهنة.

آرا: هنالك ضرورة أكبر بكثير لوجود أوركسترا في ظروف كهذه.

دانيال: لا علاقة لذلك بكسب الرزق.

آرا: إنّها نوعًا ما، نقيض الاحترافية كفكرة.

دانيال: بالضبط. إنّها النقيض تمامًا. هذه هي المفارقة. وأضف إلى ذلك التربية الموسيقيّة الألمانيّة القويّة والعميقة ـ عتيقة الطراز، من هذه الناحية ـ والولع الأكبر بالتناغم (الهارموني) والبنية، وولع أقلّ بكثير بالبراعة الفرديّة للآلة. وما يجعل بتهوفن لدى هذه الأوركسترا مميّزًا إلى هذا الحدّ هو، قبل كلّ شيء، أنّ معظمهم يتخيّلون الصوت الذي يريدون سماعه قبل عزفه بطريقة مشابهة، ما لا علاقة له بنوعيّة العزف الفردي. هذا يأتي في المقدّمة. لكن لا يمكنك أن تجعل ثمانين أو تسعين موسيقيًّا، يعزف كلّ منهم بشكل جيّد جدًّا ولكلّ منهم رأيه في الصوت، أن تجعلهم يعزفون بهذا النوع من الانسجام، وبالتالي ـ بهذا النوع من القوّة الداخليّة. من أجل ذلك، يجب أن يكونوا قادرين على تخيّل الصوت بطريقة متشابهة جدًّا. إنّ مزيج هذين العاملين ـ الموقف من المهنة بنظرة ما بعد المحترف، وثقافتهم الموسيقيّة الشاملة إلى هذا الحدّ ـ يجعل كلاًّ منهم يعزف النصّ الموسيقي ككلّ وليس دوره فقط. أقصد بذلك أنّه بغض النظر عن أين يعزفون، يَعون تمامًا معنى هذه النوتة التي يعزفونها في هذه اللّحظة في السياق الكامل. بعبارات أخرى، ما هو مكان هذه النوتة: أين مكانها في التآلف التناغمي (أكّور)؛ وما هي عموديًّا وأفقيًّا على حدّ سواء. وهذا عامل هامٌّ جدًّا في صناعة الموسيقى، ما يسمّيه البعض الضغط العمودي على الحوار الأفقي. يعني ذلك أنّ الخطّ النغمي والإيقاع يتحرّكان في اتّجاه أفقي، لكن هنالك دائمًا ضغطًا عموديًّا للتآلف والتناغم، لا يتلاشى أبدًا. من هذه الناحية، فالموسيقى كالتاريخ بالضبط، حيث يجب أن تعيشها بشكل متزامن ومتتال معًا.

إدوارد: هذا التكامل، التكامل البنيوي، كما وصفتَه، ثقافة الموسيقيين والطريقة التي يعزفون بها، في حالة (فرقة) «ستاتسكابيلي»، وبالتحديد في بتهوفن، يتلاشى في مجتمعنا بشكل عامّ. إذا فكّرتَ في الضغوط الأساسيّة، الثقافيّة منها والاجتماعيّة، الموجودة حاليًّا، فستجد أنّها متجهة نحو براغماتيّة أكبر ـ بعبارة أخرى، التخصّص في المعرفة، بحيث يكون ذوو الاختصاص

ذاته فقط قادرين على فهم بعضهم بعضًا. في اللحظة التي تخرج من مجال محدّد، لا يمكنك أن تتواصل مع أيّ شخص آخر. قبل أيّام ألقيتُ محاضرة في كلِّيَّة الطب. تحدّثتُ عن الأسلوب المتأخّر على سبيل المثال، وقال أحدهم، «هل تعلم، لقد تحدّثتَ عن الموسيقى؛ تحدّثتَ عن الأدب؛ هذا لا يجري في عالمنا، في عالم العلوم الطبيعيّة أو الطب.» سألته، «لماذا؟» قال، «لأنّي اختصاصي أحياء وأعصاب. أستطيع فقط أن أتحدّث مع اختصاصيّي الأحياء والأعصاب.» فكرة الحوار المشترك لم تعد موجودة، أوّلاً، لأنّ دراستنا متخصّصة إلى أبعد الحدود، ومن ثمّ، لأنّ جهاز التمويل ككلٍّ موجَّهٌ تجاه تجزئة المعرفة، بحيث يعمل الناس أكثر فأكثر على أشياء أقلّ فأقلّ. ربّما هذا شيء جيّد في العلوم، لكنْ هنالك نوع من التلقين الأيديولوجي يقول بشكل أو بآخر، «حسنًا هذه ليست مشكلتك؛ سيحلّها لك شخص آخر؛ لم تعد مسؤولاً عن ذلك.» هنالك شعور، خاصّة في الولايات المتحدة، بأنّنا لسنا بحاجة لأن نعرف عن باقي العالم. قلّ الوعي بالمجتمع ككلّ وبمصيرنا، إن كان في أمور البيئة أو الفنون أو التاريخ؟ على سبيل المثال، في أميركا يعتبرون أنّ التاريخ هو ما تمّ نسيانه. عندما تقول لشخص ما «أنت [من] التاريخ،» لا يعني ذلك أنّك جزء منه؛ بل يعني أنّك ممحوٌّ. هذا هو معنى التاريخ. لذلك، ما وصفتَه على أنّه أخلاق صناعة الموسيقى، في حالة «ستاتسكابيلي» وفي حالة بتهوفن، هو نوع من الطوباويّة المتكاملة، الذي يتلاشى بسرعة في كلّ مكان. لم يعد الناس مثقّفين موسيقيًّا بهذه الطريقة، وبالتأكيد لم يعودوا كذلك في الأدب. أعرف ذلك لأنّي أدرّس منذ أربعين عامًا وأدرك الآن أنّ الطلاب الشباب يعرفون أقلّ فأقلّ. كان بإمكانك أن تسلّم، عندما بدأتُ، بأنّ الطلاب مثقّفون قبل كلّ شيء باللغات. كان مطلوبًا من الجميع أن يعرفوا على الأقلّ لغتين إضافيّتين. كأستاذ، كان بإمكانك أن تفترض أنّهم يعرفون أنّ هنالك مادّة الأدب، لنقل الإنكليزي أو الفرنسي، التي تبدأ بالطريقة الفلانيّة أو العلاّنيّة، التي تضمّ شخصيّات عظيمة أمثال ميلتون

وشكسبير و«وردزوورث» و«ييتس» وإلخ. لا يمكنك أن تفترض ذلك الآن. هنالك نوع من متابعة الضيّق، المحدّد، المتخصّص. والنتيجة هي معركة شاملة نوعًا ما، حيث من الصعب جدًّا (إن كان في الخطاب أو في التبادل الثقافي) أن تكون هنالك لحظات تنويريّة وتحريريّة كالتي مَنَحتنا إيّاها عروضك لبتهوڤن خلال هذا الأسبوع. هل تفهم ما أحاول قوله؟ بالنسبة لي يبدو ذلك شيئًا أهمّ بكثير من أداء عمل.

دانيال: طبعًا.

إدوارد: وتوفّر لذلك نوعًا من العوز غير المباشر في ما تبقّى من الجوّ الاجتماعي، ما يشكّل برأيي، تهديدًا عميقًا.

آرا: أليس الخطاب المعتاد المثالي لدى بتهوڤن ـ باستخدام تعبيرك وتحويله قليلاً ـ أحد أقوى القوى الدافعة؟

دانيال: نعم، بالطبع. «Alle Menschen werden Brüder» [كلّ البشر سوف يتآخون].

آرا: يوجد صوت مميّز في السيمفونيّة التاسعة، لكنّه غير مباشر في كثير من الأماكن الأخرى.

إدوارد: يقول أدورنو إنّ رمز ذلك هو نداء البوق trumpet في »ڤيدليو«. يتقارب كلّ شيء في تلك اللحظة. فلورستان على وشك أن يُقتل. يتمّ إنقاذه. تكشف ڤيدليو عن نفسها، بحيث يصبح المخبّأ مكشوفًا، واضحًا في ضوء النهار. يُهزم بيزارو. ويصل فرناندو. إنّها لحظة تحوّل فريدة ـ لحظة خلاص من أزمة حقيقيّة، حيث كلّ شيء مهدّد بالانهيار، حتّى ظهور التحرير والضوء ودو ماجور (الكبير C major)، الذي تنتهي به الأوپرا. تعيش كعازف حياة نشوة الأداء؛ لكن بعد ذلك تأتي لحظة ما بعد الأداء. أتساءل في هذه الحالة التي تصفها، ما إذا كانت مفارقة الأداء هذه مقابل

لحظة ما بعد الأداء أعمق الآن ممّا كانت عليه عندما بدأتَ العزف قبل خمسين عامًا؟ هل تشعر بذلك أكثر؟

دانيال: نعم، لأنّي أشعر أنّ عامل الاحترافيّة وعامل التجاريّة في عالمنا غيّرا ذلك. من وجهة نظري، كِلاَ العاملين، كمعظم الأمور في الحياة، ليسا جيدين أو سيئين فقط. لكنّ الهوّة تتّسع وتتّسع. وأعتقد أنّ كون ملايين كثيرة من الناس يعيشون ـ أعتقد أنّه في الولايات المتحدة أكثر نوعًا ما من أوروبا ـ معزولين تمامًا عن كلّ شيء في الخارج، أعتقد أنّ ذلك أصبح أكثر تجلّيًا بكثير منذ انتهاء الحرب الباردة. قبل كلّ شيء، عامل الخوف من الطرف الآخر لم يعد موجودًا، وكذلك عامل الخير مقابل الشرّ، الذي كان يشعر به الطرفان تجاه بعضهما. والآن، بعد أن تمّ حلّ هذه المشكلة، أعتقد أنّ هنالك نوعًا من الشعور الضّمني بالنصر في التفكير الأميركي حول تطوّر العالم. يمكنك القول الآن، «حسنًا، تخطّينا آخر عقبة في المعركة ضدّ الشيوعيّة ومن أجل الحرِّيَّة، والآن يمكننا الاستمرار في العيش.» لكنّي أعتقد أنّ عامل الصراع الدراماتيكي، كالذي لدى بتهوفن ـ بعبارة أخرى، كون الموضوع الأوّل بطوليًّا وذكوريًّا أكثر، وكون الثاني أرقّ وأنثويًّا أكثر أو ما تريد أن تسمّيه؛ وكون الاثنين في تجاور دائم ـ هذا أمر مطلوب من الجميع في الحياة اليوميّة. بالطريقة نفسها التي يوجد فيها عنصر أنثوي محدّد في كلّ رجل، والعكس صحيح ـ هذا مقبول جنسيًّا؛ ومقبول عاطفيًّا؛ لكن يجب أن يصبح ذلك جزءًا من النظام السياسي؛ وبدون العامل العكسي لا يمكنك أن تحقّق نفسك. وهذا ما يخيفني أكثر من غيره منذ انتهاء الحرب الباردة، يخيفني أنّ ذلك لم يعد موجودًا.

إدوارد: حسنًا، لكنّه موجود بأشكال أخرى. خذ، على سبيل المثال، مسألة الهجرة ككلّ، إن كان في أوروبا أو الولايات المتحدة. أنت تعيش في ألمانيا، التي يوجد فيها جاليات واسعة غير ألمانيّة. أنظر إلى ظهور هايدر في

النمسا. هنالك نوع من رهاب الأجانب لدى الناس الذين يشعرون بهذا النوع من النصر والانعزاليّة، ليقولوا: «حسنًا، كما تعلمون، نريد أن نحافظ على ما لدينا وأن نبقيه طاهرًا.» أعتقد أنّ ذلك خوف حقيقيّ. وهو موجود في هذا البلد أيضًا. بعبارة أخرى، هنالك نوع من الشعور القلِق بأنّه يجب جعل أميركا متجانسة، وبأنّ هنالك أناسًا «آخرين» ـ إن كنتَ تسمّيهم مكسيكيين أو سود أو أفارقة، وإلخ ـ الذين يجب إمّا أن يُحصروا أو يُستوعبوا. بعبارة أخرى، لا يوجد تبادل صحّي بين الذات و«الآخر». أعتقد أنّ ذلك يتلاشى. كلّ شيء يتمّ امتصاصه في نوع من الكلّ أحادي اللّون والمتجانس وبلا عقل، أو أنّ هنالك شعورًا فعليًّا بأنّ الحضارة الغربيّة مهدّدة من قبل قوى جديدة، وردّة الفعل على ذلك كثيرًا ما تكون، «يجب أن نكون حذرين من الآخر؛ الآخر خطِر.» وأعتقد أنّ المشكلة الحقيقيّة اليوم هي انعدام الوساطة بين هذين الطرفين المتناقضين. إمّا التجانس أو رهاب الأجانب، لكن بلا إحساس بالتبادل. يجري هذا في أماكن كثيرة من العالم. من هنا تبرز الحاجة للعودة إلى الأصول: كما تعلم، يقول الناس، «لنعد إلى الجذور»؛ الحاجة إلى إيجاد الماضي الألماني، الماضي اليهودي، الماضي العربي، الماضي الأميركي. هنالك حاجة لإيجاد ماضٍ غير ملوّث بشيء، رغم أنّه غير تاريخي بتاتًا، لأنّ الماضي شبيه جدًّا بالحاضر.

دانيال: لم تكن ألمانيا تاريخيًّا بلد هجرة مثل الولايات المتحدة أو الأرجنتين حيث وُلدتُ. أصبحت ألمانيا بلد هجرة فقط من خلال الإحساس بالذنب عقب الحقبة النازيّة.

إدوارد: ألم يكن ذلك أيضًا لأنّهم كانوا بحاجة لليد العاملة الرخيصة؟

دانيال: مزيج من الاثنين معًا. لم يكونوا قادرين على القول، «نحن لا نريد غير الألمان،» بعد ما حدث مع النازيين. ما كان العالم ليتقبّل ذلك أبدًا. ولذلك، جاء كلّ المهاجرين غير الآريين إلى ألمانيا من دون أن يلاحظهم أحد

إلى أن أصبحوا فجأة أكثر ممّا ينبغي. لذلك هنالك نقاش مبرَّر بعض الشيء حول إلى أيّ مدى يجب فتح الحدود وماذا يريدون أن يفعلوا. بعض المهاجرين أصبحوا جزءًا مفيدًا وعضويًا وإيجابيًا جدًّا من المجتمع الألماني، بينما آخرون لم يتمكّنوا من ذلك. يحاولون أن يفرضوا عاداتهم وتقاليدهم الدينيّة على محيطهم بأكمله، ويتمرّد الألمان على ذلك. وليس في ذلك بنية داخليّة كما في الولايات المتحدة، حيث هنالك تقليد الهجرة اليهوديّة والهجرة الإيطاليّة والبولنديّة والعربيّة. كما تعلم، طوال القرن العشرين، أصبح ذلك طبيعيًّا تمامًا ـ يمكنك أن تكون بولنديًا وأميركيًا؛ يمكنك أن تكون عربيًا وأميركيًا؛ يمكنك أن تكون يهوديًا وأميركيًا. حسنًا، لا يمكنك أن تكون تركيًا وألمانيًا في ألمانيا حتّى الآن. يتطلّب ذلك مزيدًا من الوقت. ولذلك، يحارب الكثيرون ضدّ ذلك. وأعتقد أنّ هذه الخصوصيّة في الفكر الألماني والكينونة الألمانيّة، إذا ما وُجّهت في الاتجاه الخاطئ، تؤدّي حتمًا إلى العقليّة الفاشيّة.

من الناحية الموسيقيّة، ليست لديّ أيّة مشاكل من كون هذا العدد الهائل من الناس شعروا في القرن العشرين بأنّ هناك طريقة ألمانيّة في العزف، طريقة ألمانيّة في القراءة، وطريقة ألمانيّة في صناعة الصوت. يصبح ذلك فاشيًّا فقط عندما يقولون إنّ الألماني فقط يمكنه أن يفهم ذلك ويشعر به حقًّا. والآن، في عالم اليوم، كثيرًا ما يكون لدينا الخيار بين نوع من العولمة ـ الجميع متشابهون، الجميع أصواتهم متشابه ـ وبين نوع من الحفاظ الفاشي على القيم الوطنيّة الفريدة. وكلاهما مخطئ. روعة الصوت الألماني ـ كما في الصوت الفرنسي أو الصوت الإيطالي ـ هو أنّه أيًّا كان يمكنه أن يفهمه ويحسّه ويعبّر عنه. أقصد أنّ أفضل دليل على ذلك هو وجود العديد من الموسيقيين العظماء من دول حيث لا وجود لهذه الموسيقى. مثلاً في الهند لدينا حالة «زوبين ميهتا»، أو حالة العديد من الموسيقيين الرائعين في اليابان. رغم الخطر بأن أبدو وقحًا، يجب أن أقول إنّ الأرجنتين ليست تمامًا دولة قدّمت موسيقى عظيمة كثيرة، أو عددًا كبيرًا من المؤلّفين الموسيقيين، ومع ذلك أنا قادر على

قيادة أوركسترا وعزف الموسيقى الألمانيّة لأنّي أحاول أن أخترق التراث الموسيقي الألماني.

إدوارد: إنّها مسألة مثيرة فعلاً للاهتمام. يبدو لي أنّ المهمة الإنسانيّة الأساسيّة اليوم، إن كان في الموسيقى أو الأدب أو أيّ من الفنون والعلوم الإنسانيّة الأخرى، متعلّقة بالحفاظ على الاختلاف بدون الغوص في رغبة السيطرة، في الوقت ذاته. عندما تقول، «هنالك هويّة ألمانيّة» أو «هنالك تقليد ألماني،» فيجب على المرء أن يعترف بذلك ويدرك أنّهما لا يتطابقان؛ بالطبع المحتوى المحدّد لذلك التقليد، إن كان إنكليزيًا أو ألمانيًا أو عربيًا، هذه مسألة مختلفة ـ لكنّي أعتقد أنّ على المرء أن يكون قادرًا على القول بشجاعة، «نعم، هنالك هويّة مصريّة أو ألمانيّة أو فرنسيّة أو يهوديّة بشكل أو بآخر،» وهي بذاتها غير صافية. فهي بحدّ ذاتها متألّفة من عناصر مختلفة. لكن لها صوتها وشخصيّتها أو ميزتها من جهة. ومن جهة أخرى، هنالك حاجة للقول، «حسنًا، هذه الهويّة موجودة،» خاصّة إذا كنتَ ألمانيًا أو عربيًا أو يهوديًا أو أميركيًا، ومن ثمّ تقول، «نعم ليست فقط مختلفة، بل وأفضل أيضًا.» أقصد، إنّه المنطق الداخلي لهذه المسألة اللعينة. لذلك، يجب أن تكون المهمّة الإنسانيّة قادرة على الحفاظ على الاختلاف، لكن بدون الهيمنة وحبّ القتال اللذين يرافقان عادةً تأكيد الهويّة. وهذا صعب للغاية. إنّنا نسبح ضدّ كلّ التيارات المتخيَّلَة الموجودة.

دانيال: طبعًا، لكن هذا ما يجعل الموسيقى هامّة إلى هذا الحدّ، وما يجعل، نوعًا ما، معناها صعب المنال إلى هذا الحدّ.

آرا: لكنّ التوازي والمفارقة الأكثر وضوحًا في تاريخكما المشترك هو التعقيد في خلفيّتكما الثقافيّة. أنت يا إدوارد، نشأتَ كعربي مسيحي في فلسطين ومصر، وأنت يا دانيال، نشأتَ في الأرجنتين وإسرائيل كحفيد مهاجرين يهود روس، وتشرّب كلاكما بتهوفن بشكل واضح أثناء نشأتكما ـ

إذا سمحتما لي أن أستخدمه كرمز ـ كنوع من المثال الثقافيّ. وأعتقد أنّ النقطة المشتركة هي أنّ كليكما يأتي من خلفيّة ثقافيّة معقّدة ومختلطة، أضفتما إليها طبقة أخرى، ذلك الارتباط بالتقليد الثقافي الأوروبي، وحضنتما كلّ ذلك.

إدوارد: نعم، لكن من الصعب جدًّا الحفاظ على ذلك. لا أثق فعليًّا بأنّ ذلك يمكن تكراره. إنّها، نوعًا ما، تراجيديا بارنبويم: يحاول فعل شيء له معنى عالمي، لكن [ذلك الشيء] متجذّر في مسألة محدّدة جدًّا بحيث لا يمكن نسخه الآن. المفارقة البشريّة هي أنّك تحاول أن تتحدّث عن الإنسان، بينما الإنسان في الوقت نفسه هو فرد. خذ، على سبيل المثال، أداء كونشيرتو بتهوڤن الثالث للبيانو. الكونشيرتو الثالث هو كيف تعزفه، كيف تؤدّيه، الميزان تلو الميزان، النوتة تلو النوتة، اللحظة تلو اللحظة، وما تجمعه يصبح كلاً فريدًا، لتقول عنه بعد ذلك، «حسنًا. . بتهوڤن فعل ذلك.» هذا جيّد. لكن لا وجود له طالما هو على الورق. يجب أن تأتي لتحضر الأداء. كيف يمكن للمرء أن يطيل ذلك؟ تلك هي المشكلة. ما بعد الإسراف في فرديّة التجربة، كيف يعطيها المرء صدى فوق نطاق ذاتها؟ كيف يطيلها المرء بطريقة ما؟

دانيال: أعتقد أنّ مسألة الروحانيّة في الموسيقى تأتي هنا، كما يبدو.

إدوارد: كما ترى، أنا لا أملك ذلك. حاوِل أن تقنعني.

دانيال: أعتقد أنّه عندما تكون كلّ الأمور صحيحة على خشبة المسرح ـ عندما يصبح العزف والتعبير وكلّ شيء متوافقًا بشكل دائم ومستمرّ ـ يصبح كلاً غير قابل للانقسام. وهذه هي الروحانيّة، فهي نفسها فكرة الدين، فكرة الله: فجأة هنالك شيء لا تستطيع تجزئته أكثر من ذلك. وتجربة صناعة الموسيقى هي هكذا نوعًا ما. ليست دينيّة بمعنى أنّ المرء يصلّي لها، لكن يمكن مقارنتها بالدّين بمفهوم أنّه لا يمكن تجزئتها. وعندما تولد فعليًّا، أعتقد أنّ

المستمع الإيجابي، المرهف، يمكنه التواصل معها. هذا ما أقصده بالروحاني.

إدوارد: أوافقك الرأي. لكنّي أعتقد أنّ عليك أن تضيف إليها عامل الخسارة يا دانيال. هنالك عنصر تراجيدي فيها. كما تعلم، توجد لدى شيلي جملة رائعة، يقول فيها إنّ العقل الشاعري، بينما هو في حالة إبداع يكون كالجمرة المتلاشية. ما يجب أن تضيفه على ما قلتَه للتو، على ما أعتقد، هو أنّها معركة غريبة بحيويّتها والتزامها من أجل الحفاظ على حياةٍ ما يذبل باستمرار.

دانيال: الصوت كذلك بالضبط. يمضي الصوت بدرجات مختلفة، نحو الصمت.

إدوارد: نعم. لذلك يحتاج الصوت، في الوقت نفسه إلى نقيضه. لكنّي بحاجة لوصله بالصمت الأوسع ـ بذلك النوع المحدّد من التجربة المنظّمة، التي تسمِّيها روحانيّة. أقول، «لا، يمكنك فعليًّا أن تحلّل العوامل.» بالطبع، قوّته الدافعة غامضة نوعًا ما؛ أعتقد أنّه يجب علينا الاعتراف بذلك. لكن، مع ذلك، إنّها مسألة بإمكانك أن تحسّها. يمكنك أن تحدّدها، لكن لا يمكنك أن تحسب تركيبتها الكاملة.

دانيال: إنّه الفارق بين الكلّ ومجموع الأجزاء.

إدوارد: صحيح، صحيح. تمامًا.

دانيال: المسألة نفسها موجودة في الرياضيّات.

إدوارد: لكن، يا دانيال، التركيبة غير ثابتة. هذا كلّ ما قلتُه. إنّها تذكّرني بقصّة أودّ أن أرويها لك. هنالك ممثّلة هنديّة ومؤلّفة كتاب طبخ، ربّما تعرفها جيِّدًا: مادهور جافري. الآن، المسألة المثيرة للاهتمام حول اسمها هو أنّ مادهور اسم هندوسي، وجافري اسم مسلم، ومزيج الهندوسي بالمسلم،

كما تعلم، مزيج مشحون للغاية. لذلك، فقد روت قصّة حول كيف تلقّت مكالمة هاتفيّة، ويسألها الرّجل، «هل أنتِ مادهور جافْري؟» بلكنة هنديّة واضحة جدًّا. قالت، «نعم.» فقال، «وكيف ذلك؟» أعتقد أنّ هذا هو السؤال. أنت قلت، «كم؟» أمّا أنا، فأقول، «كيف ذلك؟»

آرا: أريد أن أعود إلى بداية حديثنا، لأنّ ردّة فعلي، كمستمع، كانت بالضبط كما قلتَ يا إدوارد. استخدمتَ الكلمة الصحيحة فعلاً، وهي إحياء تلك العروض ودرجة إلحاحها. وبالطبع، هنا ندخل في مسألة الروحانيّة. مصدر كلمة إحياء من «حيا»، وفي تلك اللحظة إنّها حيّة فعلاً. وأردتُ فقط أن أسأل لماذا تقاوم روحانيّة ذلك؟

إدوارد: حسنًا، المشكلة في الروحانيّة وأيّ شيء آخر يوحي بالإلهيّة، أو بما هو خارق لقدرات الإنسان، هي، باعتقادي، أنّها مُذلّة قليلاً.

دانيال: إنّها ميتافيزيقيّة أكثر منها روحانيّة؛ «مِيتا» أي ما وراء الفيزيائي أو الجسدي، وهي ما وراء العقلاني. هل يمكننا أن نقول «ميتاعقلاني»؟

إدوارد: نعم، بالطبع. أفضّل ذلك ـ ميتاعقلاني. الصوت الحيوي هو نقيض الجامد وبلا حياة. لا توجد لحظة ميتة واحدة في هذه العروض. ولذلك، يصبح هذا هدفًا بحدّ ذاته: أن تجعله حيًّا إلى درجة بحيث لا يبقى شيء في المدوّنة (النوتة) كسولاً وغير محدّد ـ بالمعنى السيِّئ للكلمة. تشعر بإعلان تامّ، دون أن يكون بالضرورة مفروضًا عليه كلّ الهراء الذي ارتبط تاريخيًّا بشكل خاصّ ومنفرد باسم بتهوڤن. كلّ ما عليك أن تفعله هو أن تنظر إلى ما قاله ڤاغنر عن بتهوڤن كي تجد كلّ هذه التصريحات حول مصير وإنسانيّة عالية جدًّا وما إلى ذلك. وبالطبع، الكثير منها شرّعته السيمفونيّةُ التاسعة. لكن ما كنتُ أتحدّث عنه هو نوع من الحركة المطلقة، حيث توجد صورة طاقة مستمرّة: منظّمة، واضحة، ذات مغزى، دون أن تكون قادرًا

على تحديد ذلك المغزى. تتحرّك الموسيقى، بالتأكيد، تجاه استنتاج ما في كلّ حالة؛ خاصّة لدى بتهوفن هنالك استنتاج متوهّج إلى أقصى الحدود. وهو ثمين للغاية. وليس بإمكانك أن تربطه، على سبيل المثال، بالصوت المعاد؛ لا يمكنك أن تربطه بالتسجيلات. هل أنت موافق؟ عندما تسترجع لحظةً هامّة في تاريخك الموسيقي أو تاريخك الثقافي، لا تفكّر في أسطوانة. تفكّر في أداء حي، في حدث موسيقي.

دانيال: هنالك بضعة استثناءات. أعتقد أنّ بعض تسجيلات فورتڤانغلر لعروض حيّة لها هذه النوعيّة، خاصّة تلك التي كانت قبيل الحرب مباشرةً أو خلالها.

إدوارد: لا، لكنّي أقصد حرفيًّا، يا دانيال، أنّها ذكريات، لكنّها ليست حقيقيَّة.

دانيال: طبعًا.

إدوارد: هذا كلّ ما أقوله. إذًا، إنّها شيء، خرج منه شيء ما، وهذا ما يعطيه وهجها، نوعًا ما.

دانيال: لهذا السبب، بالنسبة لي، إنّ للصوت بُعدًا فلسفيًّا ذا مفارقة نوعًا ما. تكمن قيمة بتهوفن الأبديّة، وقيمة الموسيقى بشكل عام، قيمة الصوت، في أنّ الأعمال لها مدّة محدّدة، وعندما تنتهي، يختفي الصوت ولا يعيش في عالمنا. أين يختفي الصوت؟ أين اختفت أصوات السيمفونيّة الثامنة التي عُزفت اللّيلة الماضية؟ من الناحية الفيزيائيّة اختفت، انتهت. لكن لو جلسنا اليوم وعزفنا السيمفونيّة الثامنة مرّة أخرى، يمكننا أن نسترجعها بالإرادة. لن تكون هي ذاتها؛ لن يكون الصوت ذاته؛ سيكون النهر ذاته لكن بمياه مختلفة. وهذا ما يعطي الموسيقى ذلك الإحساس بالأزليّة. ولهذا السبب يمكنك أن تبدع بسكون التعبير؛ يمكنك، بالصوت، وفي ثانيتين، أن تخلق

شعورًا بالأزليّة. أحيانًا تشعر أنّ تآلفًا تناغميًا (أكّورًا) مطوّلاً يمكنه أن يبقى كذلك إلى الأبد. إنّه فنّ الوهم. هنالك عامل خلق الوهم بالموسيقى، بالصوت، وهو الذي يمنح ميزة الميتاعقلانيّة هذه.

آرا: تحدّثنا عن قدرة الموسيقى على التعبير ما وراء ذاتها عن المُثُل، وهي مسألة لطالما كانت أساسيّة في بتهوڤن. وصُعقتُ بالأمس من أنّنا كنّا نستمع إلى هذه الموسيقى المعزوفة أساسًا بأوركسترا أوپراليّة، التي وصلت قبل كلّ شيء إلى هذه الموسيقى من خلال معرفتها بـ ڤيدليو ـ بما فيها اللحظة الرائعة التي وضّحتها سابقًا ـ ولذلك فإنّ معرفتها تنبثق من معرفة كلّ أنواع تلك المفاصل الدراماتيكيّة جدًّا. تحدّثنا عن عمليّة التحوّل هذه وعن النصر لدى بتهوڤن. إنّه لثقافي جدًّا أن نسمع السيمفونيّتين الرابعة والخامسة في ليلة واحدة، لأنّ جزءًا منها يأتي عمليًّا على مستوى مختلف في كلّ عمل. إلى أيّ مدى تجد أنّ المثل الأعلى الفلسفي المتعلّق بالخروج من الظلام إلى النور هو عامل فعلي في عزف بتهوڤن؟

دانيال: حسنًا، إنّه قوي جدًّا في بتهوڤن. اهتمّ الألمان اهتمامًا شديدًا بالميثولوجيا الإغريقيّة القديمة، كما نعلم جميعًا. انجذب ڤاغنر أيضًا إلى فكرة الخلاص، التي كانت أساسيّة لدى بتهوڤن. وليس صدفةً أنّ المارش الجنائزي في «إرويكا» هو الحركة الثانية وليس الأخيرة. بكلمات أخرى، يُعتبر ذلك عاملاً مؤقّتًا وليس نهائيًا ـ والموت من هذه الناحية عامل تراجيدي. فقط تشايكوفسكي، الذي كان منغمرًا أكثر بكثير، إن أردت، في التفكير والشعور الذاتي، كان بإمكانه أن يؤلّف سيمفونيّة Pathetique (العاطفيّة) وأن ينهيها بتلك النهاية المغمّة. مع بتهوڤن، هنالك حاجة ماسّة لإنعاش أكثر الأمور سلبيّة ـ في هذه الحالة، النشيد الجنائزي ـ وأن ينهي السيمفونيّة بالإعلان عن النصر أو بتعبير إيجابي. والسيمفونيّة الرابعة مثاليّة في ذلك. إنّها في البداية بحث عن النغميّة (التوناليّة) بشكل أساسي. لهذا السبب مبدأ التناغم

ككلّ هامّ إلى هذا الحدّ في هذا العمل. لكن يجب عليك أن تَعْبُر من خلال الظلام كي ترى النور. إذا كنتَ دائمًا في الضوء لا يمكنك أن تراه. وهذا هو عامل الكفاح ـ شجاعة أن تَعْبُر الظلام كي تصل إلى النور ـ وينطبق على الموسيقى وعلى التحليل النفسي، كما ينطبق على العمليّة السياسيّة، وعلى كلّ شيء.

إدوارد: لكن، هل تعلم، رأيتُ شيئًا مدهشًا آخر في العلاقة التي تحدّث عنها آرا بين السيمفونيّتين الرابعة والخامسة: وهو أنّ العالم الموسيقي في السيمفونيّة الرابعة مختلف تمامًا عنه في السيمفونيّة الخامسة.

دانيال: إنّها لغة أخرى.

إدوارد: إنّها لا تُصدَّق. أقصد، أعتقد أنّه ربّما، في كلّ السيمفونيّات، التحوّل من الرابعة إلى الخامسة كان الأكثر دراماتيكيّة، ربّما لأنّهما عُزفتا في الليلة ذاتها.

دانيال: أجد الانتقال من السادسة إلى السابعة دراماتيكيًا جدًّا أيضًا.

إدوارد: دعنا ننظر إليها: الرابعة والخامسة، ومن ثمّ، السادسة والسابعة. كعازف، من الواضح أنّ عليك أن تسيطر على القوى بشكل مختلف كي تعزفها، كي تصنع أصواتًا مختلفة، كي تصنع مزاجات مختلفة. هل حدث شيء ما بين نهاية السيمفونيّة الرابعة وبداية الخامسة؟ إنّه، بالتأكيد، تحوّل موسيقي من نوع دراماتيكي جدًّا. لكنّي أتساءل ما إذا كان ذلك كافيًا لتفسير الأمر. هل تُقدّم هنا، كمؤدٍّ، حدثًا نفسيًا، رؤيةً، حاجةً لبتهوفن، كي تقفز من الرابعة إلى الخامسة؟ [السيمفونيّة] الرابعة مشمسة إلى حدّ ما، لكنّها ليست غير معقّدة. أذكر الحيويّة التي جلبتَها إلى المقطع الأخير من السيمفونيّة الرابعة. إنّها حركة إيجابيّة، معقّدة، حيويّة. لكن من هناك وحتّى بداية السيمفونيّة الخامسة هنالك شيء مذهل. إذًا، خطرت على بالي إمكانيّتان: أنّ

شيئًا ما حدث، أو أنّ الحاجة ماسّة في بتهوڤن إلى تناقض تامّ إلى درجة أنّه مضطر للذهاب إلى أبعد الحدود كي يخلقه في السيمفونيّة الخامسة. ربّما ذلك هو التفسير الوحيد الضروري ـ إنّه يعمل من خلال التناقضات.

دانيال: أعتقد ذلك. أُنظر إلى السيمفونيّة الثانية، إنّها عمل إيجابي جدًّا ومشمس من نواحٍ كثيرة.

إدوارد: والثالثة.

دانيال: لكنّه ألّف الثانية في فترة كان في حالة يأس تام، عندما كتب «وصيّة Heiligenstadter» (وصيّة رجل من مدينة هايليغنشتات)، عندما كان يريد الانتحار.

إدوارد: ما تريد أن تصل إليه هو حاجته للمتعاكسات والنقائض في كلّ الأوقات. هل لها أيّ نظائر أخرى؟

دانيال: لا أعتقد. لقد تفرّد بتهوڤن في ذلك. وأعتقد أنّ لذلك علاقة بالتطوّر التاريخي للموسيقى. بالنسبة لي، «باخ» مؤلّف موسيقي ملحمي: كلّ شيء يتراكم، الطبقة فوق الطبقة. الفوغ أفضل مثال على ذلك. ثمّ يأتي شكل السوناتا، وهو دراماتيكي بالأساس ويعمل على التناقضات. بدأ ذلك مع هايدن وموتسارت، وطوّره بتهوڤن فعليًّا إلى أقصى الحدود. لم يطوّر أحد السوناتا كشكل موسيقي أكثرمن بتهوڤن.

إدوارد: لكن من المفهوم ضمنًا أنّ الناس لم يعودوا يكتبون بشكل السوناتا الآن لأنّ شكل السوناتا انتهى. لذلك، بالنسبة إلى أذنيك كمؤدٍّ وكموسيقي ماذا تعني حقبة السوناتا؟ هل هي مجرّد فترة مؤقّتة، ثمّ تتعب الأذن من هذا الشكل المحدّد؟

دانيال: حسنًا، أعتقد أنّ لذلك علاقة بـ Zeitgeist [روح العصر]. مع

«باخ» لها علاقة بخدمة الله وبملحميّة الموسيقى؛ كما تمشي السوناتا المسرحيّة يدًا بيد مع الثورة الفرنسيّة وكلّ ما إلى ذلك. ثمّ تأتي القصيدة السيمفونيّة ومسرحيات ڤاغنر الموسيقيّة المتعلّقة بذاتيّة الحركة الرومنسيّة.

إدوارد: نعم، لكن هذا كلّ شيء. ألا تعتقد أنّ نهاية شكل السوناتا هي، نوعًا ما، نهاية فترة حيث كان بإمكان الجمهور أن يفترض وجوب أشكال جماليّة محدّدة. على ڤاغنر، أن يخترع أشكالاً جديدة خاصّة به ـ أقصد البُنى العملاقة لأوپراته. وبعد ذلك، في قصائد شتراوس النغميّة، نرى بالطبع المؤلّف يوفّر ليس فقط الموسيقى، بل والتبرير الأدبي والحرفي لها، الذي لم يتطلّبه بتهوڤن على ما يبدو.

دانيال: بتهوڤن كان موسيقيًا مطلقًا.

آرا: نعم، كان بتهوڤن موسيقيًا مطلقًا، لكن حتّى في زمانه كان النقد الشهير للسيمفونيّة الخامسة بقلم إي. هوڤمان، والذي نُشر بعد عامين فقط من أوّل عرض في عام ١٨٠٩، حيث كتب هوڤمان: «تبعث موسيقى بتهوڤن الرعب والخوف والهلع والألم، وتوقظ ذلك التوق الأزلي الذي يشكّل جوهر الرومنسيّة.» إنّه يصفها من منطلق نعتبره اليوم أسلوب القرن التاسع عشر البحت. لذلك، حتّى في زمانه، كان مفهومًا إلى حدّ ما أنّه أكثر من مطلق.

إدوارد: نعم. وأعتقد أيضًا أنّ بتهوڤن، بعكس موتسارت وهايدن، كان مؤلّفًا فلسفيًا أكثر. لو نظرتَ إلى الدلائل الموجودة لدينا من أصدقائه، إلى مكتبته وقراءاته، لرأيتَ أنّه كان يتعامل بجدِّيَّة أكبر بكثير مع ما يقرأ من، لنقل، موتسارت.

دانيال: كان موتسارت يفهم الحياة بالغريزة. عندما تنظر إلى أوپرات دا بونتيه، هنالك حكمة حياتية عميقة. إنّها ليست ميزة دا بونتيه وحده، من المؤكّد أنّها كانت ميزة موتسارت أيضًا. لكنّي أعتقد أنّها كانت غريزيّة أكثر من أيّ

شيء آخر.

إدوارد: نعم، غريزيّة أكثر. كان بتهوڤن يبحث على الدوام. كانت لديه دفاتر ملاحظات. كان ينسخ الاقتباسات التي تعني الكثير بالنسبة له. من الواضح أنّ أفكار الثورة الفرنسيّة ألهمته. وألهمته الأفكار حول حالات النشوة، ويبدو أنّه اهتمّ اهتمامًا كبيرًا بالتجربة الصوفيّة، أقصد من ناحية عقلانيّة، لأنّه كان رجل العقلانيّة. كان رجلاً من فترة التنوير بطريقة أكثر وضوحًا، على ما أعتقد، من موتسارت.

دانيال: لكن، من وجهة النظر هذه، المسألة الأهمّ في موتسارت هو أنّه فعليًّا أوّل أوروبي بالمعنى الجامع للكلمة pan-European. كان يتقن لغات مختلفة: تكلّم الفرنسيّة؛ تكلم الإيطاليّة؛ تكلّم الألمانيّة. كتب الموسيقى مع كلّ هذه اللغات، بينما بتهوڤن كان محصورًا أكثر بالجزء الألماني.

آرا: إذا نظرتَ إلى أعمال كـ «الفلوت السحري» لموتسارت أو «الخلق» لهايدن، تلاحظ أنّ كليهما يمثّل الانتقال من الظلام إلى النور.

إدوارد: نعم، لكن أحداثهما تدور في نطاق ليس لهما؛ بمعنى، إنّه في حالة موتسارت كان قريبًا جدًّا من تأثُّر الماسونيّة بما يسمّى بالألغاز المصريّة، ومصدر هايدن كان الإنجيل المسيحي نفسه. هذا ما أحاول قوله. هنالك اعتماد أكبر في المجتمع على التقليدي، على المقبول. مع بتهوڤن، تشعر بأنّه يحاول أن «يجمع» فلسفةً من أجزاء موجودة حوله. تأثّر كثيرًا بـ غوته؛ من الواضح أنّ شيللر يعني الكثير بالنسبة إليه؛ وكان يحضّر موسيقاه الخاصّة به. لكنّك تشعر بأنّ إيمانًا عقلانيًّا ثابتًا يغذّي بتهوڤن. ومن الواضح أنّ الناس يعودون باستمرار إليه لهذا السبب برأيي: هنالك إيمان في البشريّة يتلاشى بالتدريج خلال القرن ليتحوّل إلى أساطير خاصّة ـ إذا استذكرتَ ڤاغنر، أو لدى شونبيرغ إلى موسيقى ساكنة تمامًا، كما يصفها أدورنو. لم تعد تحمل رسالة

اجتماعيّة أو إنسانيّة. كما قلتُ سابقًا، أعتقد أنّ ذلك هو التناقض الشديد بين البوق في ڤيدليو، ولنقل، العالم اللانغمي (اللاتونالي) لدى شونبيرغ، حيث الموسيقى قادرة فعليًّا على مقاومة هذا النوع من القبول.

آرا: هل تقبل هذه الأرضيّة يا دانيال؟

دانيال: كلّيًّا.

إدوارد: عملُ دانيال مؤثِّر إلى درجة أنّه يثير أسئلة كثيرة ـ ما هو شعورك كمؤدٍّ حول الناحية الوصائيّة لما تفعله؟ إنّك، من جهة، الوصي على تاريخ موسيقي عظيم، على الإرث الموسيقي الغربي ـ سيمفونيّات بتهوڤن، أوپرات موتسارت، إلخ. . .، لكنّك أيضًا مشارك نشط في موسيقى عصرك. كيف تجد التوازن بين هذين النوعين من المسؤوليّات؟

دانيال: الكثير من موسيقى اليوم يهمّني ويعجبني جدًّا ـ مؤلّفون أمثال كارتر، بوليز، بيرتويسل. هذا هامّ جدًّا. ما أردتُ أن أعيش بدونهم. لكن بالنسبة لي، بتهوڤن ليس مؤلّفًا موسيقيًّا من الماضي. بتهوڤن ليس مؤلّفًا معاصرًا. إنّه مؤلّف حديث. له الأهميّة نفسها، كما تعلم، كأهميّة ما يُكتب اليوم، وأحيانًا أكثر. وأعتقد أنّ المسألة الأهمّ هي أن تصل إلى طريقة في عزف بتهوڤن بشعور من الاستكشاف، وكأنّه يُكتب اليوم، وأن تستوعب أعمال بوليز (وغيره) الجديدة بحيث تعزفها بنوع من الألفة التي يربطها المرء عادةً بالماضي.

إدوارد: لكن ماذا عن رثاء الماضي؟ بالنسبة لي، هذا هامٌّ جدًّا. بكلمات أخرى، أن تنظر إلى الماضي كماضٍ. وأعتقد أنّنا نحترمه ونُعجب به ونهتمّ به لأنّه ماضٍ، ليس فقط لأنّه بإمكاننا تحديثه وأن نشير إلى ارتباطاته بالحديث. هل تفهم ما أحاول قوله؟ أعتقد أنّ هنالك نوعًا من القسوة في التاريخ، تجذّرت، برأيي، في التجربة الإنسانيّة. يشعر المرء أنّ هنالك أمورًا لا يمكن استعادتها لأنّها من

الماضي. سأعطيك مثالاً. في كونشيرتو بيرغ، في الحركة الأخيرة، ظهور كورال «باخ» مؤثّر جدًّا، بالتحديد لأنّه يتناقض بوضوح مع المادّة المطروحة هنا، ليس لأنّه استخدمه في الـ كونشيرتو، بل بسبب التناقض الجارح بين الاثنين. بالتأكيد أنت تشعر بالشيء ذاته حتّى مع بتهوفن، أليس كذلك؟

دانيال: كورال «باخ» هذا يزعجني فعليًّا.

إدوارد: أوه، يزعجك. حسنًا، هذا مثير للاهتمام.

دانيال: يزعجني، لأنّي أجده يقدّم، بشكل أو بآخر، عنصرًا غريبًا على البنية، على العمل.

إدوارد: لكن، ماذا لو قال لك، كما أعتقد أنّه سيقول، «حسنًا، لقد فعلتُ ذلك عن قصد.»

دانيال: نعم، أنا متأكّد. حسنًا، ما زال يزعجني.

إدوارد: الانزعاج نفسه هو ما يهمّني، أقصد أنّ بإمكان ذلك أيضًا أن يكون جزءًا من التجربة الجماليّة: تلك الرسائل المتضاربة التي تدخل لتقطع ما بإمكانه أن يكون وضعًا مثاليًّا طوباويًّا.

دانيال: لكن، كما تعلم، إنّها كَفَنٌ العمارة. يمكنك أن تبرّر أهمِّيَّة جمال الزوايا ضدّ الدوائر. وهنالك جمال في كليهما. وأعتقد أنّ أروع ما في التجربة الجماليّة، الموسيقيّة بشكل خاصّ، هو أنّك تذهب من الواحدة إلى الأخرى. تذهب من الزوايا إلى الدوائر، تذهب من الذكوريّة إلى الأنوثة، تذهب من البطولة إلى الشاعريّة، كلّ هذه الأمور. ونوعًا ما، أن تتعلّم العيش مع ذلك يعني أن تتعلّم العيش مع سيولة الحياة. من هذا المنطلق، فإنّه توازٍ للحياة الحقيقيّة. يجب أن تكون لديك الشجاعة أن تقبل سيولة عناصر التطوّر. كلّ تطوّر، كلّ مغادرة، تعني أنّك تترك شيئًا ما وراءك.

إدوارد: لا ، أنا لا أتفق مع ذلك. أؤمن فعليًا بأنّ هنالك أمورًا معيّنة لا يجوز أن يقبلها المرء. وبالنسبة لي، على سبيل المثال، هذا هو جوهر بتهوڤن، إلى حدّ ما. أي أنّ هنالك مقاومة. بكلمات أخرى، لا أعتقد أنّ كلّ شيء يمكن حلّه.

دانيال: بالطبع لا.

إدوارد: والذي لا يمكن حلّه، الذي لا يمكن تسويته، يهمّني أكثر. أقصد، هذا رأيي في التناقض بين الجماليّة والسياسة، لو كانت كلّ ظاهرة جماليّة تعوّض، بشكل أو بآخر، أخرى سياسيّة، في النهاية لن تكون هنالك مقاومة؛ بينما أعتقد أنّه من المفيد أحيانًا أن تفكّر في الجمالي كاتّهام للسياسي، وهذا تناقض صارخ مفروض على الظلم، واللاإنسانيّة. وأعتقد أنّ الناس يستجيبون إلى بتهوڤن لهذا السبب. أنت تفعل ذلك أيضًا. لذلك، برأيي من الخطر أن تقول، «حسنًا، هذا جزء من الحياة.» هنالك أجزاء في الحياة لا يريد المرء أن يتقبّلها.

دانيال: لا ، لكنّ الذهاب من الواحد إلى الآخر هو جزء من الحياة.

إدوارد: ما يمنح أداءك هذا القدر من القوّة هو بالتحديد أنّه يذكّرنا دائمًا أنّ هذا «أ» وليس «ب». ولأنّه «أ» إلى هذا الحدّ، فلا يمكنك القول إنّه «ب». بالنسبة إليّ، كشخص يهتمّ اهتمامًا عميقًا بالموسيقى، أعتبر أنّ جزءًا هامًّا جدًّا من ممارسة الموسيقى هو أنّ الموسيقى، بطريقة عميقة، قد تكون المقاومة الأخيرة للتثاقف وتسليع كلّ شيء.

نيويورك

١٤ كانون أول / ديسمبر ٢٠٠٠

الألمان واليهود والموسيقى

بقلم: دانيال بارنبويم

«تتجلّى قسوة الذاكرة في تذكّر ما يبدّده النسيان».

نجيب محفوظ

تعبّر هذه المقولة لنجيب محفوظ عن شيء هام برأيي في العلاقة بين الألمان واليهود، إذ يعاني كلاهما في علاقته مع الآخر من مشكلة الماضي. تتطلّب بعض الأمور نعمة النسيان، بينما تتطلّب أخرى صراحة الذاكرة. من وجهة نظري هنا تكمن الصعوبة بالنسبة لأجيال ألمانيا ما بعد الحرب، رغم أنّي لم أتعرّض في ألمانيا لأيّة تجربة كراهية ضدّ الأجانب أو اللاساميّة. صرّح سياسيّ برلينيّ معروف مؤخّرًا حول «اليهودي بارنبويم» ضمن نصّ لا علاقة له باليهوديّة، ما أفسّره كدليل على سوء فهمه لليهوديّة.(*)

الحقيقة أنّه ليس من السهل تفسير اليهوديّة: فهي دين وتقليد وشعب وأناس مختلفون تمام الاختلاف. ويصعُب التعامل معها، بالنسبة لليهود أنفسهم، كما بالنسبة للآخرين، وخصوصًا بالنسبة لبلد مثل ألمانيا، لديها

تاريخ مشترك مريع مع اليهود. للأسف، بعد الإقامة لسنوات في ألمانيا، يزداد الانطباع لديّ بأنّ هذا الجزء من التاريخ الألماني لم يُستوعَب أو يُفهم من قبل العديد من الألمان. قد يؤدّي جهل كهذا إلى موجة جديدة من معاداة الساميّة أو إلى ولع غير سوي بالساميّة، وهو ما لا يقل خطأً عن اللاساميّة. لا أؤمن بالشعور بالذنب الجماعي، لا سيّما بعد مرور أجيال كثيرة، ولذلك ليست لديّ أيّة مشكلة في العيش والعمل في ألمانيا. لكن في الوقت نفسه، أنتظر من كلّ ألماني ألاّ ينسى هذا الجزء من تاريخ بلاده، وأن يكون حذرًا جدًّا عند التفكير فيه. لكن، سيكون بمقدرة كلّ ألماني أن يفعل ذلك فقط إذا استوعب نفسه والتاريخ الذي أدّى إلى تكوينه؛ فإذا قمع المرء عاملاً هامًّا في نفسه، يكون مقيّدًا في تعامله مع الآخرين. تقودنا هذه الأفكار إلى السؤال حول الهوِّيَّة الألمانيّة والسؤال العام حول ما هي مكوّنات الهويّة بشكل عامّ؟ هل هناك هوِّيَّة واحدة فقط لكلّ شخص أو لكلّ شعب؟ يتميّز التراث اليهودي بنزعتين: الأولى والأكثر أصوليّة، متمثّلةً بالفلاسفة والشعراء والعلماء الذين اهتمّوا فقط بالقضايا اليهوديّة والرؤية الكونيّة اليهوديّة؛ Weltanschauung والنزعة الثانية مرتبطة بشخصيّات عظيمة أمثال سبينوزا أو آينشتاين وبـ هاينريخ هاينيه إلى حدّ ما، والتي طبّقت تقاليد الفكر اليهودي على الثقافات الأخرى، بما فيها الثقافة الألمانيّة، وعلى قضايا أخرى. وليس من الصعب أن نرى كيف تطوّرت ازدواجيّة الهوِّيَّة لدى اليهود.

من المستحيل، برأيي، لأيّ كان أن يدّعي أحاديّة الهوِّيَّة في بداية القرن الواحد والعشرين. تكمن إحدى معضلات زمننا الحاضر في كون الناس يحصرون اهتمامهم في التفاصيل الدقيقة أكثر فأكثر، وفي كونهم لا يشعرون بترابط الأشياء فيما بينها لتشكّل معًا جزءًا من الكلّ. لقد منح الألمانُ العالمَ الكثيرَ في مجال التنوير الروحي ـ علينا فقط أن نستذكر باخ وبتهوفن وڤاغنر وهاينيه وغوته ضمن آخرين ـ لكن ربّما بسبب التجربة المريعة خلال الحقبة

النازيّة وما تلاها، يجد الألمانيّ صعوبة حقيقيّة في عام ٢٠٠١ بأن يواجه تاريخه ككلّ متكامل.

أنظر إلى مسألة الهوِيَّة كموسيقيّ ومن منظور تاريخي الشخصيّ على حدّ سواء. ولدتُ في الأرجنتين، جداي كانا يهوديين روسيين، ترعرعتُ في إسرائيل، وعشتُ معظم حياتي الراشدة في أوروبا. أفكّر باللّغة التي أتحدّث بها في لحظة محدّدة. أشعر أنّي ألماني عندما أقود [عزفًا] لبتهوڤن، وأنّي إيطالي عندما أقود [عزفًا] لڤيردي. ولا أشعر من جرّاء ذلك بأنّي أخون نفسي؛ بل العكس تمامًا. تمنح تجربة عزف أساليب موسيقيّة مختلفة استنارة مدهشة. عندما تتعلّم الصوت الأنعم pianissimo لـ ديبوسي وتعزفه، ثمّ تعود إلى الصوت الأنعم لدى بتهوڤن، تدرك أكثر من ذي قبل الفرق بينهما، وتدرك أنّك تتعامل مع صوتين مختلفين تمامًا. مع ديبوسي يجب أن يكون الصوت الأنعم بلا جسد، أمّا مع بتهوڤن فيجب أن يكون له نواة صوتيّة وتعبيريّة ملموسة.

من الطبيعي أن تكون الرحلات إلى الثقافات المختلفة قَيِّمة، لكنّ الثقافة الألمانيّة، بالطبع، هي مسألة خارقة للعادة، ولا ضرورة للتواضع الكاذب بهذا الخصوص. إذا اعتبرنا أنّ بتهوڤن كان ألمانيًا وعالميًا في الوقت نفسه، يصبح من الواضح أيضًا أنّ الألمان، أكثر من أيّ شعب آخر، اهتمّوا بالثقافات القديمة، بالأساطير والأدب والفلسفة الإغريقيّة، على سبيل المثال. جميع أعمال بتهوڤن تعتمد بدرجة أو بأخرى على المبدأ الإغريقي حول تطهير العواطف بالفنّ، ما يعكس موقفًا ألمانيًا نموذجيًا: لا يجوز أن يخاف المرء من الدخول إلى الظلام ليخرج مجدّدًا إلى الضوء. تبدأ الحركة الأولى من السمفونيّة الرابعة، على سبيل المثال، من أعماق الفوضى لتجد طريقًا رائعة إلى النظام والابتهاج.

وجدتُ خطاب الرئيس الألماني يوهانس راو في التاسع من تشرين الثاني /

نوفمبر ٢٠٠٠ ملائمًا جدًّا عندما تكلّم على الفوارق بين التعصّب القومي والوطنيّة. قال: «تستطيع الوطنيّة أن تزدهر فقط حيث لا وجود للعنصريّة والتعصّب القومي. لا يجوز أبدًا أن نخلط بين الوطنيّة والتعصّب القومي. الوطني هو مَن يحبّ وطنه. المتعصّب قوميًا هو مَن يحتقر أوطان الآخرين».

تبدو تلك نقاطًا هامَّة بالنسبة إليّ. أعتقد أنّ الكثيرين من الألمان فقدوا خلال النصف الثاني من القرن العشرين شعورهم الوطني، حبّهم لبلدهم، وفعلوا ذلك إلى حدّ ما ـ خوفًا من التعصّب القومي. هذا مؤسف. حدث ذلك التغيّر خلال فترة من الهجرة الكثيفة، حيث ازداد أكثر من أيّ وقت مضى عدد الأجانب الذين أرادوا، أو وجدوا أنفسهم مضطرين للمجيء إلى ألمانيا. فتحت ألمانيا أبوابها واستخدمت المهاجرين دون أن تكتسب تسامح الدول المبنيّة على الهجرة، كالأرجنتين أو الولايات المتحدة على سبيل المثال. يبدو لي أنّ موقف الألمان المعادين للأجانب ينحدر من كون الجيلين أو الأجيال الثلاثة الأخيرة من الألمان لم يتعلّموا كما يجب معنى الهجرة. فهم لا يستطيعون استيعاب أنّه من الممكن أن يكون للمرء أكثر من هوِّيَّة واحدة في الوقت ذاته، وأن يتقبّلوا أنّ الناس من أصل أجنبي بتقاليدهم الأجنبيّة وثقافتهم الأجنبيّة يستطيعون أن يصبحوا جزءًا من وطنهم من دون أن يهدّدوا هوِّيَّة الألماني.

الوضع الراهن في برلين أفضل مثال على تلك المشكلة الألمانيّة المحدّدة. يخاف بعض سكّان المدينة من أنّ عاصمتهم آخذة بالتحوّل إلى مدينة متعدّدة الثقافات ومتعدّدة الأبعاد. ينبع هذا الخوف بالتأكيد من الماضي الذي لم يتمّ استيعابه تمامًا. كانت برلين المدينة المقسّمة الوحيدة في ألمانيا، وتمتّع الجزءان بدعم خارجي غريب؛ اعتبرت جمهوريّة ألمانيا الفدراليّة وجمهوريّة ألمانيا الديمقراطيّة على حدّ سواء برلين مدينةً ذات وضع خاصّ. آمل في أنّ برلين لن تفقد طابعها الخاصّ بسبب وحدتها ـ بل العكس. نظرًا لتقسيمها وتعايش

الجزئين الشرقي والغربي جنبًا إلى جنب طوال أربعين عامًا. لدى برلين، برأيي قدرة فريدة من نوعها لاستيعاب الاختلافات، وهي قدرة يجب استغلالها الآن. عوضًا عن التذمّر من تقسيم المدينة الذي تسبّب به التاريخ، يجب التعامل مع الموضوع كقوّة إيجابيّة بالنسبة لبرلين نفسها ولعلاقة المدينة مع باقي أنحاء ألمانيا ومع الدول الأخرى. ففي النهاية، تبقى برلين المدينة الوحيدة حيث لا يشعر وفد من موسكو بأنّه أجنبي كلّيًا في الغرب، وفي الوقت نفسه، لا يشعر وفد من الولايات المتحدة بأنّه أجنبي تمامًا في الشرق.

يمكننا تعلّم الكثير من خلال الموسيقى، إذا أردنا فهم ظاهرة طبيعيّة ما، أو صفات البشر، أو العلاقة مع إلٰه ما أو مع تجربة روحيّة مختلفة. الموسيقى هامّة جدًّا بالنسبة إليّ، وتهمّني إلى هذا الحدّ لأنّها كلّ شيء ولا شيء في آن واحد. إذا كنتَ ترغب أن تتعلّم كيف تعيش في مجتمع ديمقراطي عليك العزف في أوركسترا. إذ عندما تفعل ذلك تتعلّم متى عليك أن تقود ومتى عليك أن تتبع. تترك مكانًا للآخرين، لكنّك في الوقت نفسه لا تشعر بالذنب بالمطالبة بمكان لنفسك. ورغم ذلك، أو ربّما بسبب ذلك بالتحديد، فإنّ الموسيقى هي الوسيلة الأفضل للهروب من مشاكل الوجود الإنساني.

بالنسبة إليّ، تعريف ڤيرّوتشو بوسوني للموسيقى هو الواضح والوحيد، إذ قال: «الموسيقى هواء مصوّت.» باستثناء ذلك كلّ ما قيل عن الموسيقى يتطرّق إلى ردّات فعل مختلفة للناس على الموسيقى: يشعر [الناس] أنّها شاعريّة أو شهوانيّة أو روحيّة أو عاطفيّة أو مثيرة؛ الإمكانيّات لا تحصى. بما أنّ الموسيقى كلّ شيء ولا شيء في آن واحد، يسهل استغلالها بالسوء كما فعل النازيّون. في ورشة عمل «الديوان الغربي الشرقي» في ڤايمار عمل موسيقيّون من إسرائيل والدول العربيّة في السنوات الأخيرة معًا، وأثبتوا أنّ التقارب والصداقة التي بدت سابقًا مستحيلة يمكن تحقيقها من خلال الموسيقى؛ لكن ذلك لا يعني أنّ الموسيقى سوف تحلّ مشاكل الشرق الأوسط. يمكن

للموسيقى أن تكون في الوقت نفسه أفضل مدرسة لمواجهة الحياة وأفضل وسيلة للهروب منها.

مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس»

٢٩ آذار (مارس) ٢٠٠١

بارنبويم وتحريم ڤاغنر

بقلم: إدوارد سعيد

لطالما مُنع عزف موسيقى ريتشارد ڤاغنر بشكل غير رسمي في إسرائيل، رغم أنّ موسيقاه تُبثّ أحيانًا على الإذاعة الإسرائيليّة، وتسجيلاته موجودة في المحلاّت التجاريّة الإسرائيليّة. بالنسبة للعديد من اليهود الإسرائيليين باتت موسيقى ڤاغنر ـ الغنيّة والمعقّدة إلى أبعد الحدود، والمؤثّرة أعمق التأثير في الوسط الموسيقي ـ باتت ترمز إلى فظائع اللاساميّة الألمانيّة. لكن رغم ذلك، كان [ڤاغنر] بلا شكّ عبقريًّا عظيمًا في مجال المسرح والموسيقى. فقد أحدثَ ثورة في مفهومنا للأوپرا ككلّ؛ غيّر النظام النغمي الموسيقي كلّيًّا؛ وساهم بعشر بدع عظيمة، عشر أوپرات ما زالت تحتلّ قممًا موسيقيّة غربيّة عظيمة. ينبع التحدّي الذي يمثّله [ڤاغنر] ليس فقط بالنسبة لليهود الإسرائيليين، بل للجميع، في أن تُعجب بموسيقاه وتعزفها من جهة، وتفصلها عن كتاباته الكريهة واستغلال النازيين لها من جهة أخرى. كما أشار دانيال بارنبويم مرارًا وتكرارًا، لا توجد أيّة ملامح لاساميّة مباشرة في أيّ من أوپرات ڤاغنر؛ أو بكلمات أدقّ، اليهود الذين كرههم وكتب عنهم في كتيّباته لا

تجدهم يهودًا أو شخصيّات يهوديّة في أعماله الموسيقيّة. يدّعي العديد من النقّاد وجود لاساميّة في تعامل ڤاغنر بكراهيّة وبغض مع بعض الشخصيّات في أعماله الأوپراليّة: لكن تبقى هذه التّهم اتّهامات باللاساميّة وليست براهين عليها، رغم أنّ هناك شبَهًا قريبًا فعليًّا بين الصور الكاريكاتوريّة لليهود في تلك الفترة وبين «بيكميسر»، الشخصيّة الباعثة على السخرية في أوپرا ڤاغنر الكوميديّة الوحيدة «مطربي نورنبرغ» Die Meistersinger von Nurnberg. لكن بيكميسر في الأوپرا شخصيّة ألمانيّة مسيحيّة، وبالتأكيد ليس يهوديًّا. من الواضح أنّ ڤاغنر ميّز في عقله بين اليهود في الواقع واليهود في موسيقاه، إذ تحدّث عنهم بطلاقة في كتاباته، وصمت عنهم في الموسيقى.

لذلك، وفقًا لعُرف غير مكتوب، لم يتمّ عزف أيّ من أعمال ڤاغنر في إسرائيل، إلى أن جاء يوم السابع من تموز / يوليو ٢٠٠١؛ دانيال بارنبويم، الذي كان يقود أوركسترا برلين الحكوميّة أثناء زيارتها إسرائيل لتقدّم فيها ثلاث حفلات متتالية في القدس، اقترح في البداية عزف الفصل الأوّل من أوپرا ڤاغنر «الفالكوريه» Die Walkure في حفلة السابع من تمّوز. لكن مدير «مهرجان إسرائيل» طلب منه تغيير البرنامج. فاستبدله بارنبويم بعزف لـ شومان وستراڤينسكي، ثمّ بعد عزف [المقطوعات المقرّرة] توجّه بارنبويم إلى الجمهور واقترح عزف مقطوعة صغيرة من أوپرا ڤاغنر «تريستان وإيزوالدا» كعزف إضافي. فتح [بارنبويم] المجال للنقاش، ممّا أدّى إلى انقسام القاعة إلى مؤيّدين ومعارضين. في النهاية، قال بارنبويم إنّه سوف يعزف المقطوعة، لكنّه اقترح على الذين يزعجهم الأمر مغادرة المكان، وهو ما فعله البعض فعلاً. لكن بشكل عام قوبل ڤاغنر بجمهور منتشٍ مؤلّف من حوالى ألفين وثمانمئة إسرائيلي، وأنا متأكّد من أنّ الأداء كان مميّزًا.

وانفجر بركان من الهجمات على بارنبويم استمرّ لعدّة أشهر. يقال إنّ لجنة

الكنيست لشؤون الثقافة والتربية طالبت في الخامس والعشرين من تمّوز / يوليو «المؤسّسات الثقافيّة الإسرائيليّة بمقاطعة قائد الأوركسترا . . . لعزفه خلال الحدث الثقافي الإسرائيلي الأهم موسيقى لموسيقار هتلر المفضّل، إلى أن يقدّم اعتذاره.» كانت الهجمات على بارنبويم من قبل وزير الثقافة وغيره من المسؤولين حادّة، رغم أنّ [الموسيقيّ]، بغض النظر عن ولادته وطفولته في الأرجنتين، لطالما اعتبر نفسه إسرائيليًا. لقد ترعرع هناك، وذهب إلى مدارس يهوديّة، ويحمل جواز سفر إسرائيليًا بالإضافة إلى الأرجنتيني. إضافة إلى ذلك لطالما اعتُبر مَربحًا ثقافيًا هامًّا لإسرائيل، فكان شخصيّة أساسيّة في الحياة الموسيقيّة للبلاد لسنوات طويلة، رغم أنّه عاش معظم حياته منذ المراهقة في أوروپا والولايات المتحدة. وكان عمله السبب الرئيسي في ذلك، إذ كان عليه التنقّل حول العالم ليقود فرق أوركسترا ويعزف البيانو في برلين وباريس ولندن وڤيينا وسالزبورغ وبايرويت ونيويورك وشيكاغو وبوينس آيرس ضمن مدن أخرى.

بارنبويم شخصيّة معقّدة، ما يفسّر الغضب الذي أثاره تصرفه. تتألّف كلّ المجتمعات من أغلبيّة من المواطنين العاديين الذين يتبعون الأعراف القائمة، ومن قلّة صغيرة ليست بالاعتياديّة بسبب موهبتها وميولها الاستقلاليّة، والتي تشكّل بطرق متعدّدة تحدّيًا، بل وعادة إهانة للأغلبيّة الطيّعة. تنشأ المشاكل عندما تحاول الأغلبيّة الطيّعة بمنظورها أن تقلّص وتبسّط وتنمّق الأقلِّيَّة الصغرى المعقّدة وغير الاعتياديّة. عندئذ يكون لا مفرّ من الصدام ـ ليس من السهل على أعداد كبيرة من الناس أن تتسامح مع شخص من الواضح أنّه مختلف، وأكثر موهبةً وإبداعًا منهم ـ ويسبّب الصدام لا محالة غضبًا ولاعقلانيّة لدى الأغلبيّة. انظروا ماذا فعلت أثينا بسقراط، لأنّه كان عبقريًا يعلّم الشباب التفكير باستقلاليّة وبشكّ: حُكم عليه بالاعدام. اعتبر يهود أمستردام سپينوزا خارجًا عن الدين لأنّ أفكاره كانت تفوق قدراتهم. وعوقب غاليليو من قبل الكنيسة. وصُلب الحلاج بسبب تنبّؤاته. وهكذا

دواليك على مرّ القرون. بارنبويم شخصيّة موهوبة وغير عاديّة أبدًا، تخطّت خطوطًا حمراء أكثر من اللازم، وخرقت أكثر من اللازم المحرّمات الكثيرة التي تقيّد المجتمع الإسرائيلي.

لدى بارنبويم كلّ المواهب اللازمة لشخص يريد أن يصبح عازفًا منفردًا وقائد أوركسترا مرموقًا ـ ذاكرة مثاليّة، إلمام، بل وبراعة في الأمور التقنيّة، حضور أمام الجماهير، وقبل كلّ شيء حبّ عميق لعمله. لا يوجد شيء متعلّق بالموسيقى فوق طاقته أو يصعب عليه إتقانه. لقد عاش حياة تجوال، وصل إلى ما وصل إليه من اعتراف الجماهير ليس من خلال الانصياع الجادّ لمبادئ عامّة وضعها أناس عاديّون، بل العكس تمامًا، أي بكسر الحواجز والأعراف. قلّة من الإنجازات الفنيَّة والعلميّة تتمّ بالعيش ضمن الحدود الموضوعة لتنظيم الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة.

لأنّه عاش في الخارج وتجوّل كثيرًا، ولأنّه موهوب فيما يخصّ اللّغات (فهو يتكلّم سبع لغات بطلاقة)، يشعر بارنبويم نوعًا ما بأنّه في بيته في كلّ مكان وليس في أيّ مكان. زياراته إلى إسرائيل لا تتعدّى بضعة أيّام في السنة، لكنّه يبقى على اتّصال من خلال الهاتف وقراءة الصحف. والسبب الآخر الذي يُشعِره أنّه في بيته في كلّ مكان وليس في أيّ مكان هو أنّه قادر على ما يبدو على الاسترخاء في مدن كوسموبوليتيّة (لاقوميّة) متناقضة، وليس فقط في الولايات المتحدة وبريطانيا، ولكن في ألمانيا كذلك، حيث يمضي معظم وقته حاليًّا. كون ألمانيا ما زالت تمثّل بالنسبة للعديد من اليهود الشرّ المطلق واللاساميّة (المطلقة)، يمكن للمرء أن يتخيّل كيف يصعب عليهم «هضم» فكرة أنّ بارنبويم يقيم هناك، خصوصًا أنّه يعزف بشكل أساسي الموسيقى الكلاسيكيّة النمساويّة ـ الألمانيّة، التي تشكّل أوپرات ڤاغنر النواة فيها. من الناحية الجماليّة، بالطبع، إنّه المجال السليم، كي لا نقول المتوقّع تمامًا أن يكون اهتمام الموسيقيّ الكلاسيكي مركّزًا عليه: ويتضمّن الأعمال العظيمة

لموتسارت وهايدن وبتهوڤن وبرامز وشومان وبروكنر ومالر وڤاغنر وريتشارد شتراوس، بالإضافة، بالطبع، إلى موسيقيين عديدين آخرين فرنسيين وروس وإسبان الذين يتقن بارنبويم عزف أعمالهم بامتياز. لكنّ النواة هي الموسيقى النمساويّة والألمانيّة، الموسيقى التي تشكّل مشكلة ضخمة بالنسبة لبعض الفلاسفة والفنّانين اليهود، خاصّة منذ الحرب العالميّة الثانية. عازف البيانو العظيم آرثر روبنشتاين، صديق بارنبويم ومعلّمه، رفض فعليًّا الذهاب إلى ألمانيا للعزف هناك، لأنّه كيهودي يشعر، كما قال، بصعوبة بالتواجد في بلد سفك دماء ذلك العدد الهائل من أبناء شعبه. أدّت إقامة باربنبويم في برلين، في قلب العاصمة السابقة للرايخ الثالث (الدولة النازيّة)، أدّت إلى نوع من نفور العديد من المعجبين الإسرائيليين به، الذين يعتبرون أنّ [برلين] ما زالت تحمل آثار ماضيها الشرّير.

كلّ الموسيقيين العظماء كانوا بشكل أو بآخر مهتمّين بالسياسة ولديهم آراء سياسيّة محدّدة وقويّة؛ من وجهة نظر الحاضر يمكن إدانة بعضهم، أمثال بتهوڤن المبكّر الذي تملّق ناپليون لكونه منتصرًا عظيمًا، أو ديبوسي الذي كان متعصّبًا قوميًّا فرنسيًّا يمينيًّا. هايدن، كمثال آخر، كان موظّفًا ذليلاً لسيّده الأرستقراطي الأمير إسترهازي، وحتّى أعظم العباقرة يوهان سباستيان باخ كثيرًا ما كان يتودّد إلى رئيس أساقفة أو دوق ما أثناء جلوسه إلى طاولته أو وجوده في بلاطه.

اليوم، لا نعير هذه الأمور اهتمامًا كبيرًا لأنّها من زمن بعيد ومُنته نسبيًّا. لا يزعجنا أيّ منها بالطريقة نفسها التي يزعجنا فيها أيّ من كتيّبات توماس كارلايل العنصريّة حول السود العائدة إلى الستينات من القرن التاسع عشر. لكن يجب علينا أخذ عاملَين آخرين بعين الاعتبار أيضًا. الأوّل هو أنّ الموسيقى شكل فنّي ليس كاللغة: النوتات لا معنى ثابت لها، مثلما لكلمة «قطّة» أو «حصان». والثاني، الموسيقى بشكل عام أمميّة؛ إنّها تتخطّى حدود

الدول أو الجنسيّات أو اللغات. ليس من الضروري أن تتكلّم الألمانيّة كي تعجب بموتسارت، وليس من الضروري أن تكون فرنسيًّا كي تقرأ نصًّا موسيقيًّا لـ بيرليوز. فعليك أن تعرف الموسيقى، وهي تقنيّة خاصّة جدًّا، مكتسبة بصعوبة، مختلفة جدًّا عن المواد الأخرى كالتاريخ أو الأدب، رغم أنّي أستطيع القول أيضًا إنّه يجب فهم الإطار والتقاليد التي كُتبت فيها أعمال موسيقيّة معيّنة كي تفهم تلك الأعمال وتستطيع تفسيرها. من بعض النواحي الموسيقى كالجبر، لكن ليس تمامًا، كما تثبت لنا مسألة ڤاغنر.

لو كان ڤاغنر موسيقارًا ثانويًّا أو شخصًا يؤلّف الموسيقى بعزلة أو بلا ضجّة على الأقلّ، لكان من الأسهل قليلاً تقبّل تناقضاته والتسامح معها. لكنّه كان جهورًا جدًّا، يملأ أوروبا بتصريحاته ومشاريعه وموسيقاه، الأكبر من الطبيعة، والأكثر تأثيرًا والمعدّة لتصعق المستمع وتأسره أكثر من أيّ من مؤلّفات الموسيقيين الآخرين. وفي مركز كلّ أعماله كانت نفسُه المتمركزة على نفسها، بل والنرجسيّة، التي كان يعتبرها مجسّدة لجوهر الروح الألمانيّة وقدرها وامتيازاتها. سعى ڤاغنر إلى التناقض، وطالب بالاهتمام، وفعل كلّ شيء في سبيل قضيّة ألمانيا وقضيّة ذاته، التي رآها من منطلق ثوري متطرّف. كان يجب أن تكون موسيقاه جديدة، وفنّه جديدًا، ومفهومه للجمال جديدًا، وكان من المفترض أن يجسّد إرث بتهوڤن وغوته، وبالطبع، كان يجب أن يصعد بهما إلى توحّد عالمي جديد. لم يحظ أحد في تاريخ الفنّ باهتمام أكبر منه، أو بكتابات أكثر، أو بتعليقات أكثر. جاء ڤاغنر مصنوعًا خصّيصًا للنازيين (توفي عام ١٨٨٣)، لكنّه قوبل كبطل وعبقري عظيم من قبل الموسيقيين الآخرين الذين أدركوا أنّ مساهماته غيّرت مجرى الموسيقى الغربيّة جذريًّا. خلال حياته، كان لديه دار أوپرا خاصّة به، معبد تقريبًا، بنيت خصّيصًا له ولتأدية أوپراته فقط في مدينة بايرويت الصغيرة. كانت بايرويت وأسرة ڤاغنر قريبتَين إلى قلب هتلر، وكي تزداد الأمور تعقيدًا، ما زال حفيد ريتشارد ڤاغنر، ڤولڤغانغ، يدير المهرجان الصيفي الذي يشارك فيه بارنبويم

باستمرار منذ عقدين تقريبًا كقائد أوركسترا.

بارنبويم ليس شخصيّة سياسيّة ملتزمة بالتأكيد، لكنّه عبّر بوضوح عن انزعاجه من الاحتلال الإسرائيلي، ولذلك في بداية عام ١٩٩٩ أصبح الإسرائيلي الأوّل الذي عرض على جامعة بير زيت في الضفّة الغربيّة تأدية حفلة موسيقيّة هناك مجّانًا. أوافقه الرأي في أنّ الجهل ليس استراتيجيّة سياسيّة ملائمة للناس، ولذلك، يجب على كلّ واحد منّا أن يفهم وأن يعرف، بطريقته، «الآخر» المحرّم؛ ذلك المنطق والفهم والتحليل العقلي هو الطريقة السليمة لممارسة المواطنة، وليس تشجيع العواطف الجماعيّة وتنظيمها كما يجب أن يفعل الأصوليّون.

إنّ الإدانة اللاعقلانيّة والرفض الكامل لظاهرة معقّدة كڤاغنر مسألةٌ مشوّشة بل وغير مقبولة، تمامًا كما أنّ سياسة العرب خلال سنوات عديدة كانت حمقاء وبلا جدوى باستخدامها لمصطلحات ك «الكيان الصهيوني»، وبرفضها القاطع لفهم إسرائيل والإسرائيليين وتحليلهم بذريعة أنّه يجب نكران وجودهم لأنّهم تسبّبوا بالنكبة الفلسطينيّة. التاريخ ديناميكي، وإذا كنّا نتوقّع من اليهود الإسرائيليين ألاّ يستغلّوا المحرقة لتبرير انتهاكاتهم الفظيعة لحقوق الإنسان الفلسطيني، علينا من طرفنا تجاوز الحماقات التي تقول إنّ المحرقة لم تحدث أصلاً، وإنّ الإسرائيليين ككلّ، رجالاً ونساءً وأطفالاً، محكوم عليهم بكراهيّتنا وحقدنا إلى الأبد. بإمكان السياسيين التفوّه بالهراءات المعتادة وأن يفعلوا ما يشاؤون، كما باستطاعة الديماغوجيين المحترفين فعل ذلك. لكنّ المثقّفين والفنّانين والمواطنين الأحرار يجب أن يكون لديهم دائمًا مجال للرفض، لآراء بديلة، لإمكانيّات وأساليب لتحدّي استبداد الأغلبيّة، وفي الوقت نفسه، والأهمّ من ذلك، أن يطوّروا تنوير البشريّة وحرِّيَّتها.

ليس من السهل رفض هذه الفكرة ودمغها ب «المستوردة من الغرب»، ما يجعلها غير قابلة للتطبيق بالنسبة للمجتمعات والتقاليد العربيّة والإسلاميّة،

أو حتّى اليهوديّة. إنّها من القيم العالميّة الموجودة في كلّ تراث عرفته. الصراعات بين العدالة والظلم، والجهل والمعرفة، والحرِّيَّة والقمع، موجودة في كلّ مجتمع. المهمّ ليس الانتماء ببساطة إلى هذا الطرف أو ذاك طوعًا لأمر من أحد، بل أن نختار بحذر، وأن نقيّم الوضع بحذافيره بشكل دقيق. الهدف من التعليم ليس تكديس الحقائق وحفظ الجواب «الصحيح»، بل تعلّم كيف نفكّر بنقد ونحلّل بأنفسنا.

إذا أخذنا مسألة الإسرائيليين وڤاغنر وبارنبويم، كم من الكتّاب والموسيقيين والشعراء والرسّامين كانوا ليبقوا في متناول الجمهور لو تمّ الحكم على أعمالهم من ناحية تصرّفاتهم الأخلاقيّة؟ ومَن يحقّ له أن يقرّر مستوى البشاعة والفساد الخلقي المسموح بهما في عمل فنّي ما لفنّان ما؟ بالنسبة لعقل ناضج من المفترض أن يكون ممكنًا إدراك حقيقتين متناقضتين: أنّ ڤاغنر كان فنّانًا عظيمًا، وأنّ ڤاغنر كان إنسانًا مقزّزًا. للأسف، ليس من الممكن وجود حقيقة دون الأخرى. لا يعني هذا أنّه لا يجوز تقييم الفنّان أخلاقيًّا والحكم عليه بسبب فساده الأخلاقي أو أعماله الشرِّيرة؛ لكنّه يعني أنّه لا يجوز تقييم عمل الفنّان فقط على هذه الأسس وأن يُقاطَع على هذا الأساس.

خلال النقاشات الحادّة في الكنيست قبل عام حول السماح لطلبة الثانويّة بقراءة محمود درويش أم لا، الكثيرون منّا اعتبروا الضراوة التي هوجمت بها تلك الفكرة دليلاً على انعدام الأفق لدى الصهيونيّة الأرثوذكسيّة. قال الكثيرون في استنكارهم لرافضي فكرة أنّ قراءة كاتب فلسطيني هامّ ستكون ذات منفعة للإسرائيليين الشباب، قالوا إنّه لا يمكن تخبئة التاريخ والماضي إلى الأبد، وإنّ رقابةً على هذا النسق من المفترض ألا يكون لها وجود في المنهاج التعليمي. تشكّل موسيقى ڤاغنر مشكلة مماثلة. رغم أنّه لا يمكن نفي حقيقة ترابط الفظائع بموسيقاه وأفكاره، ما يشكل صدمة للذين يعتبرون أنّ الموسيقي كان، إلى حدّ ما، مصنوعًا جاهزًا للاستخدام النازي. لكنّك

[تدرك] في لحظة أنّ رفض وجود موسيقيّ بحجم ڤاغنر ليست بالمسألة الممكنة. لو لم يكن بارنبويم مَن عزف موسيقاه في إسرائيل في السابع من تمّوز / يوليو ٢٠٠١، لكان شخص آخر فعل ذلك بعد ذلك بقليل. تنفجر الحقيقة المعقّدة دائمًا في أعين مَن يريد إنكارها. عندئذ يصبح السؤال: كيف نفهم ظاهرة ڤاغنر؟ وليس: هل نعترف بوجودها أم لا؟ فذلك تجاوب غير لائق وغير كاف بالتأكيد.

في الإطار العربي، إنّ الحملة ضدّ «التطبيع» مع إسرائيل، رغم أنّها أكثر إلحاحًا وتشكّل تحدّيًا حقيقيًّا ـ فإسرائيل، في النهاية، تمارس العقاب والقتل الجماعي يوميًّا ضدّ شعب بأكمله وما زالت تحتلّ أرضه بشكل غير قانوني منذ أربعة وثلاثين عامًا ـ إلاّ أنّها شبيهة بعض الشيء بالمحرّمات الإسرائيليّة تجاه الشعر الفلسطيني وڤاغنر. مشكلتنا أنّ الحكومات العربيّة لديها علاقات اقتصاديّة وسياسيّة مع إسرائيل بينما تحاول مجموعات من الأفراد فرض غطاء من المقاطعة لكلّ الاتصالات مع الإسرائيليين. رفض التطبيع لا مبرّر له لأنّ سبب وجوده، أي قمع إسرائيل للشعب الفلسطيني، لم يخفّ من جرّاء هذه الحملة: كم من البيوت الفلسطينيّة حُميت من التدمير بسبب الاجراءات المعارضة للتطبيع؟ وكم من الجامعات الفلسطينيّة استطاعت أن تدرّس طلابها بسبب مناهضة التطبيع؟ صفر، للأسف. ولذلك لطالما قلت إنّه من الأفضل لمثقّف مصري مرموق أن يأتي إلى فلسطين تضامنًا مع رفاقه، ربّما ليدرّس أو يلقي محاضرة أو ليساعد في مستشفى، عوضًا من أن يجلس في بيته ويمنع الآخرين من فعل ذلك. مناهضة التطبيع الشاملة ليست سلاحًا فعّالاً بالنسبة للذين لا سلطة لهم: قيمتها المعنويّة ضئيلة، وفعاليّتها الحقيقيّة مجرّد سلبيّة وثانويّة. سلاح الضعفاء الناجح ـ كما في الهند والجنوب الأميركي وڤييتنام وماليزيا وغيرها ـ لطالما كان إيجابيًّا، بل وعدوانيًّا. المهمّ أن تجعل الظالم القوي قلقًا وضعيفًا معنويًّا وسياسيًّا على حدّ سواء. لا تؤدّي التفجيرات الانتحاريّة إلى هذه النتيجة، كما لا يفعل ذلك رفض التطبيع، الذي، إذا

أخذنا تجربة النضال من أجل تحرير جنوب أفريقيا، استُخدم لمقاطعة الأكاديميين الأجانب بالإضافة إلى وسائل كثيرة أخرى.

لهذا السبب، أعتقد أنّه يجب علينا أن نخترق الوعي الإسرائيلي بكلّ ما لدينا [من وسائل]. يلغي الحديث مع الجمهور الإسرائيلي والكتابة له «محرّماته» ضدّنا. إنّ خوفهم من مخاطبة ما رفضته ذاكرتهم الجماعيّة هو الذي أثار كلّ ذلك النقاش حول قراءة الأدب الفلسطيني. حاولت الصهيونيّة أن تعزل غير اليهود، ونحن، بمقاطعتنا الشاملة حتى لكلمة «إسرائيل»، **ساعدناها** في خطّتها عوضًا عن عرقلتها. وفي إطار آخر، لهذا السبب نرى أنّ عزف بارنبويم لڤاغنر، رغم الألم الحقيقي الذي يسبّبه لعديد من الناس الذين ما زالوا يعانون من جروح الإبادة الجماعيّة لليهود، عزفه مفيد لأنّه يسمح للحداد بالانتقال إلى مرحلة أخرى، أي إلى عيش الحياة نفسها، والتي يجب أن تستمرّ ولا تستطيع أن تبقى مثلّجة في الماضي. ربّما لم أستطع طرح كلّ تفاصيل وألوان هذه المسألة المعقّدة، لكنّ النقطة الأهمّ تبقى أنّ الحياة لا يمكن أن تكون تحت سيطرة تحريم ومنع الفكر النقدي والتجربة التحريريّة. الأولويّة يجب أن تكون لهذين المفهومين. لا يمكن للجهل والتجنّب أن يكونا دليلاً كافيًا للحاضر.

كلمة أخيرة

بقلم: آرا غوزيليميان

هذه الحوارات مزج ألحان للكمّ الهائل من أعمال دانيال بارنبويم وإدوارد سعيد على حدّ سواء. تزامن تسجيل بارنبويم لسيمفونيّات بتهوڤن بأكملها مع فرقة «برلين ستاتسكابيلي» (على أسطوانات تيلدك Teldec)، تزامن تقريبًا مع الفصل حول بتهوڤن. وتسجيلاه اللذان أثارا الإعجاب لسوناتات بتهوڤن الكاملة للپيانو (الأوّل منهما على EMI، والأخير على «دويتشي غراموفون») وكذلك سلسلته لكونشيرتات بتهوڤن للپيانو الكاملة (واحد مع «أوتّو كليمبيرر» وفرقة «ڤيلهارمونيا أوركسترا»، والأخير مع فرقة «برلين ڤيلهارمونيك»، وكلاهما على EMI). ويرفق بتسجيل «ڤيدليو» لبتهوڤن (على أسطوانة تيلدك) مقال بقلم إدوارد سعيد. كما سجّل بارنبويم كلّ أعمال الأوپرا من تأليف ريتشارد ڤاغنر جميعها على أسطوانات CD تيلدك، والعديد من الأعمال المسرحيّة التي قام بارنبويم بقيادة الأوركسترا فيها في مدينتي بايرويت وبرلين مسجّلة حاليًّا على أشرطة فيديو وDVD. ضمن تسجيلاته الكثيرة الأخرى يوصى بشكل خاصّ بسماع أعماله الأخيرة

لـ پيير بوليز وإيليوت كارتر ولوتشانو بيريو (جميعها مع أوركسترا «شيكاغو سيمفوني» وعلى أسطوانات تيلدك).

تتضمّن «دراسات موسيقيّة» (نيويورك: كولومبيا يونڤيرستي بريس، ١٩٩١) لإدوارد سعيد مجموعة من المحاضرات في جامعة كاليفورنيا بـ إيرڤاين، وتشمل مواضيع مختلفة كالنقد الموسيقي لـ ثيودور أدورنو، ووجود الصور الموسيقيّة القويّة لدى مارسيل بروست، ومجموعة من الشخصيّات الموسيقيّة ابتداء من غلين غولد وانتهاء بريتشارد شتراوس. بالإضافة إلى ذلك، هنالك ثلاث مجموعات من المقتطفات الأدبيّة كلّها قيّمة جدًّا نظرًا للمقالات والحوارات حول الموسيقى والثقافة: «السلطة والسياسة والثقافة» (نيويورك، بانثيون بوكس، ٢٠٠١)؛ «انطباعات حول المنفى ومقالات أخرى» (كامبريدج: هارڤرد يونڤيرستي بريس، ٢٠٠٠)، و«قارئ إدوارد سعيد» (نيويورك: فينتج بوكس، ٢٠٠٠). بالإضافة إلى ذلك، هنالك فصل رائع حول أوپرا ڤيردي «عايدة» في كتاب إدوارد سعيد «الثقافة والإمبرياليّة» (نيويورك: ألفريد أ. كنوبف، ١٩٩٣).

المحتويات

هذا الحوار الساحر بين اثنين من أبرز شخصيات الثقافة المعاصرة، دانيال بارنبويم، مدير الشؤون الموسيقية لأوركسترا شيكاغو السيمفونية ودار الأوبرا الألمانية، وإدوارد سعيد الناقد الأدبي البارز والعالِم الأخصائي والقيادي حول الشرق الأوسط، نشأ من حوارات قاعة كارنغي الشهيرة. إنّه نقاش فريد من نوعه وملتهب حول السياسة والثقافة، ويتطرّق إلى مواضيع مختلفة جدًّا: أهمية الإحساس بالمكان؛ الفرق بين كتابة النثر والموسيقى؛ بتهوفن مؤلّفًا أعظم للسوناتا؛ صعوبة عزف ڤاغنر؛ الصوت في [مسرحية مدينة] بايرويت؛ الكتّاب بالزاك وديكنز وأدورنو؛ أهمية الأساتذة الكبار؛ وقدرة الثقافة على تجاوز جميع الفوارق القومية والسياسية.

ورغم أنّ لكل من بارنبويم وسعيد وجهة نظره المختلفة جدًّا، إلاّ أنّهما يعملان كمادة حفّازة للآخر. أصالة أفكارهما تجعل هذا الكتاب سهل المنال ويفرض نفسه بقوة على كل مَنْ يهتمّ بثقافة القرن الحادي والعشرين.

تصميم الغلاف رنم الجندي

دار الآداب

هاتف ٨٦١٦٣٣-٨٠٣٧٧٨

ص ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت